

## Rimini Protokollin *100 % City* globaalina esityssarjana

Sonja Belinskij

Tampereen yliopisto

Viestintätieteiden tiedekunta

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2017

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestintätieteiden tiedekunta

BELINSKIJ, SONJA: Rimini Protokollin *100 % City* globaalina esityssarjana

pro gradu -tutkielma, 60 s. + 1 liite

Toukokuu 2017

---

Tutkielmani aihe on saksalaisen kollektiivi Rimini Protokollin kansainvälisesti kiertävä esityssarja *100 % City*. Analysoin esityssarjaa neljän sarjan esityksen kautta, jotka ovat *100 % Berlin* (2008), *100 % Melbourne* (2012), *100 % Cork* (2013), sekä *100 % Gwangju* (2014).

Rimini Protokollin esitykset katsotaan dokumenttiteatteriksi. Tutkielmani alkuosassa käyn läpi Rimini Protokollin ja *100 % City* -esityssarjan suhdetta dokumenttiteatteriin, sekä yhteiskunnalliseen dokumenttiteatteriin. Lisäksi puran *100 % Cityn* osiin kohtauksittain, sillä yksittäisistä kohtauksista löytyy kiinnostavia kulttuurisia ja/tai yhteiskunnallisia yksityiskohtia, joita vertaamalla sarjan osien erot ja yhtäläisyydet tulevat selville.

Tutkielmani näkökulma on tarkastella sarjaa globaalina, kulttuurienvälisenä esityksenä. Sovellan tutkielmaani niin esitystutkijoiden kuin globalisaatiotutkijoidenkin teorioita. *100 % City* on konseptiesitys, jota on esitetty useissa kaupungeissa ympäri maailman. Väitteeni on, että *100 % City* -sarjan konsepti vertautuu globaaliin tuotteeseen, joka kiertää kaupungista ja kulttuurista toiseen melko lailla muuttumattomana. Kuitenkin samanaikaisesti jokainen esitys pyrkii kiinnittymään kohdekaupunkiinsa ja luomaan kuvaa kaupungeista niiden asukkaiden moninaisuuden näyttämällä.

*100 % City* näyttäytyy yhteisöllisenä esityksenä, joka pyrkii luomaan yhteisöön kuuluvuuden tunnetta esityksen esiintyjissä ja kenties myös katsojissa. Yhteisöllisyyden luominen ei ole ristiriidassa sen kanssa, että esitys on pyrkinyt luomaan yhteisöllisyyttä jo useissa kulttuureissa ja kaupungeissa ympäri maailman täsmälleen samalla konseptilla. *100 % Cityn* esiintyjät edustavat yhteisönsä moninaisuutta. *100 % City* -sarjassa yhteisöön kuulumisen määritellään sisällyttävästi ja erilaisuuden sallien.

Avainsanat: Rimini Protokoll, *100 % City*, kulttuurienvälisyys, globalisaatio, yhteisöllisyys, dokumenttiteatteri, konseptiesitys

## Sisällysluettelo

1.	JOHDANTO.....	1
2.	RIMINI PROTOKOLL JA DOKUMENTTITEATTERI.....	6
2.1	Rimini Protokoll ryhmänä.....	6
2.2	Dokumenttiteatteri .....	7
2.3	100 % City -sarjan suhde yhteiskunnalliseen dokumenttiteatteriin.....	11
2.4	Kiertävät esitykset ja paikkasidonaisuus.....	18
3.	100 % CITY KOHTAUS KOHTAUKSELTA .....	20
3.1	Kohtaus kohtaukselta .....	20
3.2	Paikalliset kysymykset & poliittiset aiheet .....	29
3.3	100 % City -esityssarjan lavastus .....	33
3.4	100 % City -esityssarjan esiintyjät .....	34
4.	GLOBALISAATIO & ILMIÖT SEN YMPÄRILLÄ.....	38
4.1	Globalisaatio sekä edeltäjänsä .....	38
4.2	Paikkaan kuulumisen tunne, identiteetti.....	43
4.3	Paikka ja liike .....	45
4.4	Kulttuuri .....	48
4.5	Kulttuurienväliset esitykset .....	50
4.6	Mediavälitteisyys.....	53
4.7	Paikallisuus, paikallisuuden suojelu globalisaation vaikutteilta? .....	56
4.8	Konseptiesitys .....	57
5.	YHTEENVETOA.....	59
6.	LÄHTEET.....	61
	LIITE.....	68

## 1. JOHDANTO

Tutkielmani aihe on saksalaisen kollektiivin Rimini Protokollin *100 % City* -esityssarja. Esityssarjaa on esitetty tätä kirjoittaessani jo kymmenissä kaupungeissa ympäri maailmaa. Esityssarja jatkaa kulkuaan edelleen, kirjoitushetkellä on tiedossa, että esityksiä on luvassa myöhemmin tälle vuodelle ainakin Montréaliin ja Marseilleen. Useista sarjan menneistä esityksistä löytyvät tallenteet Rimini Protokollin verkkosivuilta. ([www1.](http://www1.rimini-protokoll.de))

Katsoin tätä tutkielmaa varten esitystallenteet esityksistä *100% Berlin* (2008), *100% Melbourne* (2012), *100% Cork* (2013) sekä *100% Gwangju* (2014). Valitsin nämä tallenteet, sillä mielestäni näiden neljän esityksen kautta muodostuu kattava kuva esityssarjasta niin ajallisena kuin maantieteellisenäkin kokonaisuutena. *100 % Berlin* on ensimmäinen koskaan toteutettu *100 % City* -esitys, jolloin esitys antaa viitettä siitä, mistä kaikki on lähtenyt ja miten sarja on kehittynyt. *100 % Melbourne* valikoitui mukaan, koska se sijoittuu Euroopan ulkopuolelle. *100 % Cork* taas on mukana, koska tähän esitykseen on valikoitunut mielestäni kiinnostavia, koko Eurooppaa koskevia poliittisia ja yhteiskunnallisia kysymyksiä, kuten esimerkiksi kysymys homoseksuaalien oikeudesta avioliittoon ja adoptioon. *100 % Gwangju* taas oli tutkielmani aloitusvaiheessa ainoa, ei-länsimaalaiseen kaupunkiin sijoittuva esitys, jonka tallenne oli vapaasti katsottavissa internetissä. Ajallisesti esitykset sijoittuvat kuuden vuoden periodille, mikä auttaa hahmottamaan esityssarjan kehitystä.

*100% City* -esityskonsepti on yksinkertainen: kulloisenkin kaupungin tilastotietojen perusteella kootaan näyttämölle kaupungin asukkaista sata ihmistä, jotka edustavat mahdollisimman tarkasti kaupungin todellista demografiaa. Esityksessä nämä sata valittua esiintyjää vastaavat erilaisiin mielipide-, elämäntilanne-, ja arvokysymyksiin. Esiintyjät vastaavat kysymyksiin esimerkiksi liikkumalla näyttämön ylälaidassa, vastakkaisilla laidoilla olevien "Me" ja "Not me" -kylttien alle sen mukaan koskeeko kysytty asia heitä itseään. Esiintyjien ryhmittäessä kulloisenkin vastauksensa mukaan, katsojalle muodostuu kuva kuinka suuri osa sadan kaupunkilaisen otoksesta on mitään mieltä kysyttävistä asioista. Ihmisten mielipiteiden ja tarinoiden kautta pyritään

rakentamaan kuva kulloisestakin kaupungista – kuinka suuri osa kaupungin asukkaista harjoittaa jotakin uskontoa, kuinka monella on lapsia, kuinka moni kannattaa kuolemanrangaistusta ja niin edelleen. Kyselyitä rytmittävät ja katkovat yksittäisten esiintyjien kertomat anekdootit ja näkemykset elämästä. Käyn yksityiskohtaisesti läpi 100 % *City* -esityksen kulun luvussa kolme. Olen myös koonnut jokaisen katsomani esitystallenteen kohtausluettelon liitteeksi tutkielmani loppuun.

Rimini Protokollin katsotaan tekevän dokumenttiteatteri-genreen laskettavaa teatteria. Ryhmän työt pohjautuvat usein ihmisten haastatteluihin, joita työstetään melko vapaasti valmiiksi esitykseksi. (Malzacher 2008, 37-38.) Janne Junttila on määritellyt Rimini Protokollin edustavan taiteellista dokumenttiteatteria, jossa korostuu tekijöiden oma näkökulma ja tulkinta käytettävästä materiaalista dokumentaaristen aineistojen tiukkarajaisemman käytön sijaan (Junttila 2012, 21). Käsittelen dokumenttiteatteria ja Rimini Protokollin suhdetta dokumenttiteatteriin tarkemmin luvussa kaksi.

Dokumenttiteatteri tarttuu usein yhteiskunnallisiin aiheisiin, kuten esimerkiksi marginalisoitujen ryhmien tarinoihin (Smith 2011, 114-115). Esitystutkija Richard Schechnerin mukaan yhteiskunnallinen esitys on "[--]tapa ilmaista huolenaiheita, vastustaa epäoikeudenmukaisuutta, tuoda mielipiteitä julki, luoda solidaarisuutta ja juhlia voittoja." Schechnerin mukaan paikalliset huolenaiheet ovat yhteydessä globaaliin maailmaan, sillä esitykset tarjoavat taiteellisten tavoitteidensa lisäksi mahdollisuuden poliittiseen toimintaan, eri ryhmien välisen solidaarisuuden vahvistamiseen, sekä tiedon paljastamiseen, jakamiseen ja käyttämiseen. (Schechner 2016, 489.)

Tutkielmani näkökulma on 100 % *City* globaalina, kulttuurienvälisenä esityksenä. Käyn terminologiaa tarkemmin läpi luvussa neljä, mutta kulttuurienvälisyydellä tarkoitan tutkielmassani sitä, että 100 % *City* on saksalaisten teatterintekijöiden luoma konsepti, joka on kiertänyt ympäri maailmaa eri kaupunkeihin ja kulttuureihin säilyttäen peruskonseptinsa kaiken aikaa samana. 100 % *City* toteutetaan usein osana esimerkiksi jotakin paikallista festivaalia tai Rimini Protokoll on muuten kutsuttu toteuttamaan esitys paikallisten tahojen toimesta. Esimerkiksi 100 % Cork on esitetty osana Cork Midsummer Festivalia (www2). 100 % *Melbourne* taas toteutettiin City of Melbourne Arts and Participation Programin kutsusta (www3). Esitystallenteita katsoessa käy selväksi, että

kulloinenkin esitys pyrkii kiinnittymään jokaiseen kohdekaupunkiinsa ja kertomaan jotakin juuri kyseisestä kaupungista ja sen asukkaista. Tässä piilee mielestäni kiinnostava kysymys – onko mahdollista tavoittaa kaupungista ja kulttuurista jotakin sille ominaista ja omailemaista konseptiesityksellä, joka on kiertänyt kutakuinkin muuttumattoman ympäri maailmaa? *100 % City* -esityssarjassa kohtaavat kiinnostavalla tavalla globaali ja paikallinen, henkilökohtainen ja yleinen. Nämä ovat mielestäni sarjan kiinnekohtia, joiden kautta pyrin sarjaa analysoimaan.

Richard Schechnerin mukaan nykyisiä kulttuurienvälisiä esityksiä voi parhaiten tutkia suhteessa globalisaatioon (Schechner 2016, 401). *100 % City* -sarjan hahmottuminen globalisaation kautta kiinnostaa minua, ja tätä näkökulmaa kuljetan läpi tutkielmani. Globalisaatiota, sitä ympäröiviä ilmiöitä ja *100 % City* -sarjan suhdetta näihin pyrin avaamaan erityisesti luvussa neljä. Globalisaatio on monimutkainen ilmiö, jonka vaikutukset esiintyvät päivittäisessä elämässä niin ylikansallisten yhtiöiden tuotteiden näkymisenä lähes kaikkialla ympäri maailman, kuin myös tuotannon ja kulutuksen epätasaisena jakautumisena. Tuotanto ja työpaikat sijoittuvat sinne, missä tuotanto on halvinta, toisaalta taas vauraus ja kulutus sijoittuvat toisaalle (Schechner 2016, 410).

Esitystallenteita katsoessani käy mielestäni selväksi, että *100 % City* pyrkii toimimaan yhteisöllisenä esityksenä, vahvistamaan kaupunkilaisten käsityksiä siitä, millainen heidän kotikaupunkinsa on ja osoittamaan kuinka erilaisia näkemyksiä ja elämänhistorioita kaupungista löytyy. Samanaikaisesti sarja vertautuu mielessäni globaaliin tuotteeseen, joka löytyy lähes kaikkialta maailmasta muuttumattomana, kenties vain eri kielillä kirjoitetussa kääreessä. Pyrkimys paikallisen yhteisöllisyyden luomiseen ei välttämättä ole ristiriidassa tuotteistumisen kanssa. Esimerkiksi vuonna 2016 ilmestyneessä Coca colan mainosvideossa nuoret ihmiset pitävät hauskaa rannalla ja jakavat limsapulloja ”ystävien” ja ”tuntemattomien” kanssa, jolloin korostuu Coca colan rooli yhteisöllisyyden luojana rantabileissä. (www4.)

Globalisaatio liittyy myös kysymyksiin kansan, kansallisvaltion ja kansallisen kulttuurin merkityksestä. Kansakunnan ja kansallismielisyyden käsitteet ovat murrosvaiheessa globalisaation aikana. Janelle Reineltin mukaan kansakunnan käsitettä korostetaan edelleen globaalissa maailmassa, sillä kansakunnat ovat edelleen voimakkaita

kulttuurimerkkejä, joilla on konkreettisia vaikutuksia. (Reinelt 2005, 185.) Tästä toimii esimerkkinä vaikkapa olympialaiset, joissa kiinnitetään huomiota mitalisijoihin kansallisina saavutuksina, vaikka kyseessä ovatkin yksittäisten urheilijoiden voitot (Schechner 2016, 451). Esityksistä voi tutkia kansallisia piirteitä ja monitulkintaisuuksia, mutta myös samalla ymmärtää, että ”kansakunta” ei ole vakaa ja muuttumaton, ja kulttuurit riippumattomia, itsenäisiä umpioita. Kyseessä on mahdollisuuksien leikki, jossa luodaan ajatus kansakunnasta ja niiden kulttuureista, samalla kun kiistetään niiden vakaus. (Reinelt 2005, 189.)

Teatterin ja kirjallisuuden professori Marvin Carlsonin mukaan esitys on aina etnografinen ja antropologinen ilmiö, sillä esityksellä on tehtävä kulttuurissa. Esitykset ammentavat sisältöönsä aineksia eri kulttuureista ja ilmentävät löytämiään aineksia. (Carlson 2006, 51.) Antropologian ja sosiologian vaikutukset esitystutkimukseen ovat lähteneet jo 1950-luvulta, erityisesti vaikutteita on otettu 1960- ja 1970-lukujen kyseisten alojen terminologiasta (Carlson 2006, 25-28). 1960-luvulta lähtien myös antropologit ovat kiinnostuneet sosiaalisesta kontekstista ja esityksestä. Tunnetuimpana näistä kenties sosiaalianthropologi Victor Turner, joka käytti ensimmäisenä *sosiaalisen draaman* -käsitettä analysoidessaan sosiaalista toimintaa. (Carlson 2006, 31-33.) Pyrin tutkielmallani asettumaan esitystutkimuksen monitieteellisen perinteen jatkumoon.

Tutkielmani näkökulman kannalta hyödyllisiä ovat olleet esimerkiksi globaaleista ilmiöistä kiinnostuneet esitys- ja teatterintutkijat Richard Schechner ja Janelle Reinelt, mutta toisaalta olen löytänyt kiinnostavia teorioita esitykseen yhteiskunta- ja sosiaalitieteiden puolelta ja globalisaatiotutkijoilta. Esimerkiksi sosiaali- ja maantieteilijä Doreen Massey'n kriittiset, tämänhetkiseen taloudelliseen globalisaatioon yhteenlinkittyneen uusliberalismin mielekkyyden kyseenalaistavat näkemykset tarjoavat näkökulmia siihen kuinka hahmottaa tilaa, yhteisöön kuulumista ja globaalia verkostoiden vyyhtiä (kts. esim. Massey 2008).

Sofia Laine on tutkinut esityksiä, jotka ovat mielenilmaisuja vaihtoehtoisen globalisaation puolesta. Laineen mukaan poliittisesti kantaaottava esitys ei suoraan korjaa epäkohtia, mutta tekee näkyväksi ristiriitaisuuksia, joita maailmassa on. Esityksen vuorovaikutuksen kautta epäkohta tulee ilmaistuksi, mikä saattaa helpottaa tilannetta, tai ainakin eheyttää

esiintyjää. (Laine 2015, 102.) Laineen tutkimat esitykset ovat niin kutsuttuja *sosiaalisia koreografioita*. Laineen mukaan sosiaalinen koreografia tarkoittaa liikkeeseen perustuvia esityksiä, joihin kuka tahansa voi osallistua, sillä esitykset eivät vaadi erityistä taitoa. (Laine 2015, 86.) Laineen mukaan sosiaaliseen koreografiaan osallistuminen voi lisätä osallistujan tunnetta itsemääräämisoikeudestaan, yhteen kuulumisesta, sekä kyvykkyydestään. (Laine 2015, 102-103).

Myös 100 % *Cityn* esiintyjät ovat "keitä tahansa", eli tavallisia kansalaisia, jotka osallistuvat yhteisölliseen teokseen ilman näyttämötaidetaustaa. Esiintyjät pääsevät esittämään yhteisöään ja omaa paikkaansa siinä, jolloin kenties esiintyjien yhteisöön kuulumisen tunne vahvistuu. Demografiseen tarkkuuteen pyrkimällä koetetaan saada mukaan mahdollisimman erilaisten ihmisten näkemyksiä kaupungista ja elämästään kyseisessä kaupungissa. Tätä kautta 100 % *City* -esityssarjan voi määritellä yhteiskunnalliseksi teatteriksi. Esitys ei ole mielenilmaus tai protesti, mutta pyrkimys on antaa näkyvyyttä kaupungin moninaisuudelle. Esitys ei kuitenkaan pyri vaihtoehtoiseen globalisaatioon kuten Laineen tutkimat esitykset. Kuten jo mainittua, esitys kiertää samanlaisena ympäri maailmaa, ja täten jossain määrin kenties jopa edistää kulttuurin yhdenmukaistumista globaalisti.



## 2. RIMINI PROTOKOLL JA DOKUMENTTITEATTERI

### 2.1 Rimini Protokoll ryhmänä

Rimini Protokoll on Helgard Haugin, Stefan Kaegin ja Daniel Wetzelin muodostama teatteriryhmä. Ryhmä on toiminut yhdessä vuodesta 2000 ja kantanut nimeä Rimini Protokoll vuodesta 2002. Alussa mukana ollut Bernd Ernst jättäytyi pois melko pian ryhmän perustamisen jälkeen. (Malzacher 2008, 22-23.)

Ryhmän työtapana on melko vapaa määritellyistä rooleista, työnkuvista ja hierarkioista. Rimini Protokoll on lähinnä nimi, jonka alla ryhmän jäsenet toteuttavat erilaisia projekteja yhdessä ja erikseen. Ryhmän perinteisistä teatterin työrooleista vapaa tapa työskennellä on aiheuttanut myös hankaluuksia esimerkiksi silloin, kun sopimukseen on haluttu kirjata selkeitä, tunnettuja ja tunnustettuja teatterin työnkuvia, kuten ohjaaja tai dramaturgi. Yleensä vain yksi ryhmän jäsen kerrallaan ottaa vetovastuun harjoituksesta. Näin tehdään, jotta ryhmä puhuisi yhdellä äänellä kerrallaan. (Malzacher 2008, 21-22.)

Ryhmän itsensä mukaan heidän tavoitteensa on kehittää teatterin työkaluja, jotta löytyisi epätyypillisiä tapoja tarkastella todellisuutta. Ryhmä on voittanut useita palkintoja, muun muassa Faust Theatre Prize (2007), European Prize for New Theatre Forms (2008), sekä Swiss Grand Prix of Theatre (2015). Heidän esityksiään on kutsuttu eri festivaaleille, kuten Berliner Theatertreffeniin. Ryhmän kotipaikkana toimii Berliini, vaikka ympäri maailmaa kiertävät esitykset ovat olennainen osa ryhmän toimintaa. (www5.) Rimini Protokollin teoksista maailmalla kiertäviä ovat *100% City* -konseptin lisäksi esimerkiksi *Remote X*, *Airport Kids*, *Black Tie* sekä *Home Visit* (www6).

Vaikka Rimini Protokoll käyttää töissään dokumentaarista aineistoa, useimmiten ihmisten haastatteluja, Rimini Protokollin työt asettuvat hiukan hankalasti dokumenttiteatterin genreen. Ryhmä ottaa suuria taiteellisia vapauksia keräämänsä aineiston kanssa, mikä ei ole yleistä dokumenttiteatterigenressä, joka pyrkii faktojen oikeellisuuteen. (Malzacher 2008, 37-38.) Vuodesta 2005 ryhmän kanssa työskennellyt Jorg Karrenbauer selittää, että siinä missä dokumenteissa kyse on faktoista, Rimini Protokoll on kiinnostuneempi ihmisistä ja heidän motiiveistaan. Karrenbauer myöntääkin, että Rimini Protokoll muokkaa ihmisten tarinoita teatterillisen toimivuuden takaamiseksi. Tarinoita

pidennetään, leikataan ja järjestetään uudelleen, niin että lopulta näyttämölle päätyvä tarina ei enää välttämättä ole sama, mikä ihmisen oma kokemus tapahtumista on. (www7.)

Rimini Protokoll välttää käyttämästä töissään ammattinäyttelijöitä. Ryhmä käyttää esiintyjistään nimitystä *experts*. Esiintyjät eivät ole ammattiesiintyjä, mutta sen sijaan asiantuntijoita jonkin tietyn kokemuksen, taidon tai alan osalta. Termillä *expert*, tai suomennettuna asiantuntija, halutaan myös osoittaa, että Rimini Protokollin esityksissä ei ole kyse harrastajateatterista. Esiintyjä ei tulisi arvioida heidän esiintymistaitojensa perusteella, vaan heidän oikeutuksensa olla näyttämöllä tulee muiden asioiden, kuten heidän kokemustensa tai jonkin elämänalueen asiantuntemuksen kautta. (Malzacher 2012, 81.) Lisäksi ryhmä suhtautuu skeptisesti teatterilliseen representaatioon, ja katsoo, että hyväkään näyttelijä ei tee tarinan tulkinnasta välttämättä kiinnostavaa. Rimini Protokoll haluaa mieluummin, että tarinan kertoo sellainen, joka on kokenut tapahtumat itse. (www7.)

## 2.2 Dokumenttiteatteri

Teatteriesitys on dokumenttiteatteria, mikäli esitys koostuu haastatteluista, oikeudenkäyntiasiakirjoista, sanomalehtiartikkeleista, tai muista vastaavista lähteistä (Nagel 2007, 154). Dokumenttiteatteri-käsitteen vakiinnutti käyttöön Erwin Piscator kirjassaan *Das politische Theater* vuonna 1929 (Junttila 2012, 23). Janne Junttila määrittelee dokumenttiteatterin Bertolt Brechtin ja Erwin Piscatoren eepisen eli kertovan teatterin jälkeläiseksi, jossa näyttämö on kerronnallinen väline yhteiskunnan kuvaamisessa (Junttila 2012, 60). Tutkielmani aiheen, Rimini Protokollin *100 % City* -sarjan esityksissä eepisen teatterin vieraannuttamiskeinoista käytössä ovat esimerkiksi yleisön suora puhuttelu, sekä valojen nostaminen katsomoon. Myös lavastus on näissä esityksissä yksinkertainen ja vain vähän huomiota herättävä.

Florian Malzacherin mukaan *100 % City* -esityssarjassa käytetty brechtiläinen yleisön suoraan puhuttelemisen antaa vilpittömyyden ja aitouden tunnetta esiintyjien työhön. Esiintyjien puhe vaikuttaa harjoitellulta, mutta paradoksaalisesti juuri spontaaniuden tunteen puute luo vaikutelmaa aitoudesta. Brechtin vieraannuttamistekniikkaa, yleisön

esiintyjään samaistumisen estämiseksi tarkoittamaa monotonista, ei-eläytyvää puhetta, on jo pitkään käytetty dokumenttiteatterissa viitteenä aidosta puheesta. Toisin sanoen taitamaton esiintyjä saa esityksen näyttämään todellisemmalta, hän ikään kuin antaa takuun tositarinasta. (Malzacher 2008, 40-41.)

Carol Martinin mukaan muita usein dokumenttiteatterissa käytössä olevia postmodernin teatterin keinoja on esimerkiksi haastatteluista koottu esitys näytelmäkirjailijan kirjoittaman näytelmän sijaan. Näyttämöllä ei välttämättä esiinny henkilöhahmo, vaan persoona. Myös aikakäsitys ja syy-seuraussuhde poikkeavat perinteisestä draamallisesta teatterista. Asioita voi tapahtua sattumalta ja mennyt, nykyinen ja tuleva voivat esiintyä näyttämöllä samanaikaisesti. Usein pyritään tarjoamaan tapahtumiin useampi näkökulma, ja tunnustetaan, että totuus riippuu kontekstista ja on muokattavissa. Dokumenttiteatterin väite on, että vaikka viimeistä totuutta tapahtumista voi olla mahdoton saada selville kilpailevien totuuksien sekasotkusta, jotakin voi siitä huolimatta tietää varmaksi. Myös skeptisismille ja ironialle on dokumenttiteatterissa tilaa, mutta ne eivät ole esitysten päällimmäiset sisällöt. (Martin 2012, 3-4.)

Käytän tässä tutkielmassa ensisijaisesti termiä dokumenttiteatteri, mutta englannin kielessä maailmassa erityyppisille dokumenttiteatterin muodoille on erotettu useampia termejä. 'Theatre of the real', 'documentary theatre', 'docudrama', 'verbatim theatre', 'reality-based theatre', 'theatre of witness', 'tribunal theatre', 'nonfiction theatre' sekä 'theatre of fact' ovat kaikki vakiintuneita termejä, jotka kaikki tarkoittavat erilaisia dokumentaariseen aineistoon pohjautuvia teatterimuotoja. (Martin 2012, 1.) Esimerkiksi verbatim-teatterilla tarkoitetaan teatteria, jossa näyttelijä toistaa jonkun henkilön esimerkiksi haastattelussa käyttämiä täsmällisiä, mutta toimitettuja sanoja (Jeffers 2011, 92). Toimittamisella tarkoitetaan, että sanojen järjestystä ja esimerkiksi äänenpainoja voidaan muuttaa. Teknologian käyttö on tärkeässä roolissa verbatim-teatterissa. Yvette Hutchinson epäilee tämän johtuvan teknologian kasvaneesta roolista yhteiskunnassa yleisimmin. Useissa tositapahtumissa, joita dokumenttiteatterissa käsitellään, on rooli esimerkiksi valvontakamerakuvilla ja poliisikuulusteluäänitteillä, jotka rakentavat kuvaa siitä, mitä todellisuudessa on tapahtunut. (Hutchison 2011, 210.)

Dokumenttiteatterilla on globaalisti monia muotoja ja tavoitteita. Dokumenttiteatteri ilmiönä ei ole yhtenäinen liike tai esteettinen muotokieli. Dokumenttiteatteri-genren alle mahtuu keskenään hyvin erilaisia ryhmiä ja esityksiä, jotka sisältävät myös sisäisiä ristiriitoja. Eräs suurimmista ristiriidoista koskee dokumenttiteatterin suhdetta totuuteen. Tarkoituksena on lavastaa ”todellinen” fiktiivisen teatteriesityksen kehykseen, mikä itsessään on jo ristiriitainen tavoite. (Martin 2012, 2-3.)

Dokumenttiteatterin käyttämät dokumentit, eli väitetyn totuuden lähteet voivat olla esimerkiksi valokuvia, filmipätkiä, äänitteitä ynnä muita tapahtuneen hetken toistamiseen liittyvän teknologian tuotoksia (Martin 2012, 17). Taiteelliseen prosessiin dokumentaarisen esityksen valmistelussa kuuluu, että esitetyn totuuden ja oikeiden, tosielämän tapahtumien suhde käy läpi valintaprosessin. Erityisen merkittäviä valintoja ovat, mitkä tapahtumat ja faktat otetaan mukaan esitykseen, sekä missä järjestyksessä valitut tapahtumat esitetään. (Reinelt 2011, 16-17.)

Toisaalta kuten Carol Martin huomauttaa, dokumentit ja ”totuus” ovat käyneet läpi valintaprosessin jo ennen esityksen materiaaliksi päätymistä. Valintaa erilaisten dokumenttien ja asiakirjojen säilömisestä on tehty jo arkistointivaiheessa. Mitä on katsottu säästämisen ja arkistoinnin arvoiseksi on itsessään jo tulkinta tapahtumien kulusta. Arkistoitu ei ole ikinä itse tapahtuma, vaan esityksen lailla myös tapahtumien tulkintaa. Lisäksi myös arkistomateriaaleja voidaan vääristää ja väärentää, sekä käytettävissä oleva materiaali voi olla monitulkintaista. (Martin 2012, 18.)

Carol Martinin mukaan dokumenttiteatteri saa uskottavuutensa ja voimansa yhtäältä juuri siitä, että sen materiaali pohjautuu arkistoihin ja dokumentteihin todellisuudesta. Teatteriesityksen aineettomuus on valettu arkistojen ja asiakirjojen konkreettisen pohjan päälle, joka on selkeämmin ymmärrettävää faktaa kuin abstraktimmin hahmottuva taide. Taide tuo tulkintaan mukaan näyttelijöiden eleet, asennot, katseet ja tunnelman, jotka luodaan näyttämöä varten. Tämä taiteellisen tulkinnan taso, eli taso, joka on kuviteltua tapahtumien kulkua, luo Martinin mukaan todellisuuden tuntua, ja ristiriitaisesti, vaikka onkin kuvitelmaa, tuo dokumentaariselle esitykselle uskottavuutta. (Martin 2012, 19-20.)

Dwight Conquergoodin mukaan esityksen muotoon puettu tositarina toimii silloin, kun

esitys on tehty retorisesti vetoavalla tavalla. Parhaimmillaan tällainen esitys saa yleisön ymmärtämään toisen henkilön kokemusmaailman voimallisesti. (Conquergood 1985, 3.)

Dokumenttiteatteri nojaa yleensä sisällössään median versioon tapahtumasta, mutta haluaa samalla erottautua mediaversiosta. Dokumenttiteatteri katsoo olevansa moraalisesti median yläpuolella tapahtumien raportoinnissa, sillä se katsoo että sosiaalinen kommentointi tapahtumiin on yhtä lailla validia tietoa kuin median toimitettu, näennäisen puolueeton kerronta. (Martin 2011, 87-88.) Toisaalta myöskään teatterin luoma representaatio ei koskaan ole todellisuutta tai ”todellinen” tapahtuma, vaan aina tulkintaa ja toistoa, eikä sinänsä yhtään sen todempi versio todellisuudesta kuin minkään muun median versio (Martin 2012, 23).

Haastatteluaineiston keräämisessä ja myöhemmin aineiston työstämisessä dokumentaariseksi esitykseksi voi törmätä monenlaisiin ongelmiin. Haastateltavat ihmiset voivat puhua eri asioista ja painottaa tarinassaan eri näkökulmia kuin teatterintekijät odottavat kuulevansa. Kun haastatteluista kootaan esityksiä, esityksen tekijä voi joutua ristiriitaan sen suhteen, kuinka koota tarina yhteisön ulkopuolista yleisöä kiinnostavaksi esitykseksi, mutta samalla säilyttää tarinasta puolet, joita sen kertoja on pitänyt tärkeinä. Usein myös tunnelman välittäminen saattaa muodostua vaikeaksi - synkistä asioista kertovat ihmiset saattavat korostaa tarinansa valoisia puolia. Tällöin esimerkiksi koettua vääryyttä katkerasti tilittävä esitys ei tee oikeutta yhteisössä vallitsevalle hengelle, vaikka olisikin draaman rakenteen kannalta toimiva. (Nagel 2007, 155.) Rimini Protokollin tapaan vapauksia dokumentaarisen aineiston käytössä korostaa Erica Nagelin mainitsemaa ongelmaa tarinan kertojan tärkeinä pitämien puolien säilyttämisestä. Lähes mistä tahansa tarinasta saa kiinnostavaa teatteria sopivasti dramatisoimalla. Mutta eikö vapauksien ottaminen tarinan suhteen suurena riskiä tapahtumat kokeneen epäeettisestä kohtelusta?

Rimini Protokoll on ratkaissut asian siten, että esiintyjien välillä käydään harjoitusvaiheessa neuvottelua siitä, mihin muotoon vuorosanat asettuvat. Helgard Haugin mukaan ihmisten henkilökohtaiset tarinat ovat näytelmän narratiivinen runko, mutta Rimini Protokollin tehtävä on päättää näytelmän muoto, jotta esitys kohoaa arjen yläpuolelle riittävän abstraktiksi. (Junttila 2012, 320-321.) Rimini Protokollin tapauksessa harjoitusprosessin aikainen neuvottelu on helpompaa kuin monissa muissa

dokumentaarisissa esityksissä, sillä Rimini Protokollin esityksissä tarinoiden henkilöt ja esiintyjät ovat useimmiten yksiä ja samoja henkilöitä. Jos todellisten ihmisten todelliset kokemukset päätyisivät näyttelijöiden kertomiksi, tarinoiden muokkaaminen voisi olla eettisesti paljon arveluttavampaa, sillä silloin harjoitusvaiheen neuvottelu voisi kenties olla hankalampi prosessi.

### *2.3 100 % City -sarjan suhde yhteiskunnalliseen dokumenttiteatteriin*

*100 % City* ei ole siinä mielessä poliittista teatteria, että esitykset ottaisivat suoraan kantaa yhteiskunnallisiin epäkohtiin kohdekaupungeissaan. Esityssarja ei myöskään aivan helposti asetu mihinkään tiettyyn dokumenttiteatteri-genren tyyppiin. Carol Martin määrittelee dokumenttiteatterin tehtäviksi avata uudelleen oikeudenkäyntejä, luoda vaihtoehtoisia kerrontoja historialle, rakentaa uudelleen jokin tapahtuma, saattaa henkilöhistoria osaksi laajempaa historiaa, kritisoida sekä fiktion että dokumentaarisen toimintatapoja, sekä täsmentää teatterin suullista perinnettä (Martin 2012, 22-23).

Näistä Martinin dokumenttiteatterille antamista tehtävistä henkilöhistorian saattaminen osaksi laajempaa historiaa vastaa kenties parhaiten sitä, mitä *100 % City* tekee. Paikoitellen yksittäisten esiintyjien anekdootit ja tarinat asettuvat osaksi laajempaa yhteiskunnallista kehitystä, mutta nämä tarinat eivät ole esityksen ainoa sisältö tai tarkoitus. Voi myös kenties sanoa, että *100 % City* -esityssarja uudistaa teatterin suullista perinnettä, tai ainakin luo omaperäisen näkökulman esitystaiteen jatkumoon, mutta teatteriperinteen uudistaminen ei tunnu olennaisimmalta *100 % Cityn* sisällöltä.

*100 % City* -esitysten alaotsikko on *a statistical chain reaction*. Alaotsikko viittaa tapaan, jolla esiintyjät pyydetään mukaan esitykseen. Jokainen mukaan pyydetty esiintyjä saa ehdottaa seuraavaa henkilöä mukaan täydentämään sadan esiintyjän otosta. Jokainen esiintyjä on lenkki sadan ihmisen ketjussa. Esitys on tilastoihin pohjaava teatterileikki. Kunkin esityksen alussa kerrotaan, että pyrkimys on ollut löytää demografisesti kohdekaupunkia mahdollisimman tarkasti kuvaava sadan henkilön otos, ja tällä otoksella pyritään edustamaan kaupunkia sellaisena kuin se on. Tai runollisemmin:

Each performance presents, as Rimini Protokoll describes, “a gathering that is a city, a group just beginning to experience itself, a choir that has never

practiced, an impossible entity with many faces, assembled into ever-changing new group pictures...Who is missing? Who thinks they might give answers on stage that are different from the ones they'd give in response to a telephone survey or in the voting booth? (www8.)

Rimini Protokollin *100 % City* -projekti ei näyttäyty suoraan poliittisesti kantaaottavana, eikä se esitä mitään muutosehdotuksia vallitseviin oloihin. Toisaalta ihmisiltä kysytään suoraan heidän mielipidettään asioista ja esityksessä heillä on mahdollisuus sellaisia vapaasti esittää. Esitys ei ole poliittinen keskustelutilaisuus, vaan lavalla on tavallisia kaupungin asukkaita mielipiteineen. Mielipiteiden esittäminen synnyttää katsojassa ajatuksia ja erilaisia reaktioita, kuten naurua. Huumori näyttäytyy keinona saada yleisö esityksen puolelle. Komiikka ei ole ilkeilevää ja syntyy usein esiintyjien spontaaneista reaktioista. Esitys on yhteiskunnallinen, mutta ei vallitsevia oloja kritisoivalla tavalla, vaan ennemminkin vaikuttaa, että esityksen pyrkimys on luoda yhteisössä yhteenkuuluvuuden tunnetta. Esiintyjä seuraa sekä yksittäisinä ihmisinä poikkeavine mielipiteineen, sekä toisaalta myös joukkona – kuinka iso osa sadasta on mitäkin mieltä mistäkin asiasta. Harvemmin tavallinen kansalainen pääsee esittämään mielipiteitään yhtä näkyvästi, ja harvoin kukaan on kiinnostunut yksittäisen ihmisen näkemyksistä niin moneen asiaan kerralla. Esitys on yhteiskunta mikrotasolla, ja se palauttaa mieleen sanonnan siitä, kuinka henkilökohtainen on poliittista.

Matt Truemanin mukaan *100 % City* jättää katsojan pohtimaan demokratiaa, sitä kuinka välttämättä demokratia ei aina tuo ratkaisuja yhteiskunnan ongelmiin, ja kuinka demokraattinen yhteiskuntajärjestelmä on epävakaata ja helposti pettävä järjestelmä. Yhteiskunnallinen aspekti tulee myös mukaan Rimini Protokollin *Remote X* -esityksessä, jonka teemoja ovat esimerkiksi teknologian ja ihmisen välinen suhde, sekä käyttäytymisen ennustettavuus. Tällä hetkellä teknologia on valjastettu auttamaan ihmisiä. Kuitenkin käyttämämme teknologia kerää dataa suurten yritysten käyttöön. Mitä tällä datalla tehdään? Entäpä jos jossain vaiheessa teknologia päätyykin kontrolloimaan ihmisiä? Yhteiskunnan toiminta perustuu sääntöjen noudattamiseen ja ihmisten toiminnan ennustettavuuteen. Kuinka suuressa määrin ihminen lopulta voi vaikuttaa omaan toimintaansa, ja mikä kaikki taas on ennalta määrättyä? Mitä tapahtuu, mikäli kieltäytyy osallistumasta ennustettaviin, normatiivisiin toimintamalleihin? Sekä *Remote X* että *100 %*

*City* ovat yhteiskunnallisia esityksiä myös siten, että ne perustuvat ryhmädynamiikkaan, siihen kuinka toimia yhdessä toisten kanssa. (www7.) *100 % Melbournen* esiintyjät kertovat haastattelussa, kuinka esityksen myötä he ovat päätyneet tekemisiin ihmisten kanssa, joiden kanssa he eivät tavallisesti viettäisi aikaa. Esimerkiksi eräs nainen kuvailee toisinaan huomanneensa vastattuaan kysymykseen olevansa täysin eri laidassa näyttämöä kuin valtaosa ihmisistä. (www3.)

Florian Malzacher väittää, että osa Rimini Protokollin suosiota on tapa, joilla sen produktioissa vältetään poliittisia yleistyksiä, ja käsitellään sellaisia suuria teemoja, kuin työttömyys, kapitalismi ja kuolema yksilön subjektiivisen narratiivin kautta. Esityksissä vältetään yksiselitteisiä teesejä ja mielipiteitä, sillä käsiteltyt teemat ovat monimutkaisia. Teemojen käsittely tapahtuu tavalla, jossa objektiivinen dokumentti rinnastetaan henkilökohtaiseen kokemukseen, jolloin sekä yleisen että henkilökohtaisen narratiivin tulkinta laajenee. Malzacherin mukaan Rimini Protokoll ei tee poliittista teatteria, vaan teatterista poliittista. (Malzacher 2012, 80-81.)

Myös Hans-Thies Lehmannin mukaan teatterista tekee poliittista sen esittämistapa, sekä implisiittiset sisällöt ja arvot, joita esitys kannattaa. Esityksestä ei tee poliittista siis pelkkä poliittinen aihe tai teema. Myöskään alistettujen ihmisten esittely ei ole poliittista teatteria itsessään. Lehmannin mukaan teatterin käytännönläheisyys, yksilöllisen ja kollektiivisen työn tulos, korostaa teatterin tapahtumaluonnetta. Koska teatterissa tapahtuva työ ei muutu myytäväksi objektiksi, teatterin työskentely vastustaa valtavirtakulttuuria. Teatterin työskentelykäytäntö ja tapahtumaluonne tekevät teatterista poliittista. (Lehmann 2009, 411-412.)

Ulf Hannerzin mukaan journalismissa on tapana usein esittää (paikalliset) ihmiset sääliä herättävinä kohteina ja uhreina. Tämä johtuu usein ajan ja tilan puutteesta - lyhyeen uutispätkään ei yksinkertaisesti mahdu hienosäikeistä taustoitusta. (Hannerz 1996, 120.) Kohteen esittäminen uhrina pätee jossain määrin myös journalistiseen dokumenttiteatteriin, joka, kuten jo mainittua, usein hakee aiheensa esimerkiksi tekijöiden moraalisen käsityksen mukaan väärin menneistä oikeusjutuista, tai muista paikallisesti kiinnostavista kohteista. (Martin 2012, 22-23.)



100 % *City* -esityssarjassa esiintyjät esitetään kiinnostavina juuri tavanomaisuutensa takia - tällaisia ihmisiä kaupungista löytyy. Samalla kuitenkin tunnepitoisimpia reaktioita katsojissa aiheuttavat kipeät tarinat, joissa esiintyjä on tavalla tai toisella uhri. Esimerkiksi 100 % *Gwangju* -esityksessä yleisö antaa spontaanit aplodit vanhalle naiselle, joka kertoo olleensa nuorena Japanissa pakkotyössä tehtaalla. Katsojalle eräänlaisena uhrina näyttäytyy myös 100 % *Cork* -esityksen nuori nainen, joka määrittelee itsensä lesboksi, ja tämän jälkeen kysyy kanssaesiintyjiltään, kuinka moni heistä antaisi hänelle luvan mennä naimisiin. Osa vastaa kieltävästi. Tämän jälkeen seuraa jatkokysymys, kuinka moni antaisi tälle naiselle oikeuden adoption. Edelleen osa esiintyjistä vastaa kieltävästi. Tilanne esittää tunteisiin vetoavasti poliittisen kysymyksen. Tärkeää on, kuinka asia esitetään. Nainen ei kysy kuinka moni soisi homoseksuaaleille oikeuden avioliittoon/adoption, vaan asettaa itsensä jalustalle. On pysäyttävää huomata, että monet kieltäisivät juuri kyseiseltä naiselta mainitut oikeudet, ei pelkästään kasvottomalta homoseksuaalien joukolta.

Tunteisiin vetoavat tarinat voi nähdä kyseenalaisena kiinnostuksen herättämisen muotona, mutta toisaalta kipupisteiden käsittelyyn liittyy myös puoli, joka kenties auttaa katsojaa tavoittamaan jotakin kaupungin ihmisten mentaliteetista, ymmärtämään, samastumaan ja kenties pääsemään lähemmäs sitä kompleksista kulttuurista toimintakenttää, josta kaupunki muodostuu. Vanhan naisen lyhyt ja yksityiskohdaton tarina pakkotyöstä Japanissa liittyy kiinteästi Korean historiaan. Toisen maailmansodan aikana satojatuhansia korealaisia pakotettiin rankkaan työhön tehtaisiin ja rautateille Japaniin, naisia myös seksiorjiksi. Erityisesti seksiorjiksi pakotettujen naisten kohtalo hiertää maiden diplomaattisia välejä edelleen. (www9.) Corkilaisen naisen avautuminen taas liittyy useissa Euroopan maissa viime vuosina ajettuihin lakialoitteisiin, joissa ajetaan samaa sukupuolta oleville avioliitto-oikeutta, sekä oikeutta adoptoida lapsi. Irlannissa samaa sukupuolta olevien avioliitto laillistettiin vuonna 2015, kaksi vuotta 100 % *Cork* -esityksen jälkeen. (www10.) Mainitut esimerkit ovat kansallisen tason kysymyksiä, eivätkä siten paikallisia vain kaupunkitasolla, mutta näihin kysymyksiin keskittyminen antaa näkökulman siihen, kuinka kyseisessä kaupungissa näihin valtiotason kysymyksiin suhtaudutaan. Ja kuten sosiaalianthropologi Laura Huttunen huomauttaa, jotkin ideat, kuten esimerkiksi ihmisoikeudet tai ympäristönsuojelu, ovat globaalisti liikkeelle laittavia

ideoita. Samalla ne vaikuttavat kuitenkin paikallisesti, luoden toimintatapoja konkreettisiin tilanteisiin – tässä tapauksessa siihen, kuinka esiintyjät vastaavat heille esitettyihin kysymyksiin. (Huttunen 2013, 259.)

*100 % City* -esitykset eivät juuri ota kantaa päiväpoliittisiin aiheisiin, enemmän yleishumaaneihin ihmisoikeusaiheisiin, kuten mainittuun samaa sukupuolta olevien avioliitto-oikeuteen. Katsomissani *100 % City* -esityksissä ei ole juuri mitään viitteitä tarkkaan esitysajankohtaan esimerkiksi sen suhteen, mikä on ollut polttava puheenaihe esityspäivänä. *100 % Gwangju* on ainoa poikkeus, sillä vain päiviä ennen esitystä, huhtikuussa 2014, tapahtui yli kolme sataa henkeä vaatinut Sewol-laivan onnettomuus (www11). Tämän johdosta esiintyjät ja yleisö pitävät hiljaisen hetken onnettomuuden uhrien muistolle kesken esityksen. Koska kyseessä oli vakava, satoja henkiä vaatinut onnettomuus, josta oli kulunut esitysajankohtana vasta joitain päiviä, ja joka kosketi koko yhteisöä, hiljainen hetki vaikuttaa esiintyjille tarpeelliselta tavalta käsitellä asiaa.

Liberty Smith kirjoittaa yhteisöä käsittelevän dokumenttiteatteriesityksen antavan tilaa aliarvostetuille historian narratiiveille, koska esitys antaa yhteisön jäsenille mahdollisuuden kertoa tarinansa. Smithin mukaan eräs dokumenttiteatterin tärkeimpiä tehtäviä onkin arvioida historiaa uusiksi kuulemalla marginalisoituja ryhmiä ja paikallisia henkilöitä. (Smith 2011, 114-115.) Kuulemalla niitä, joita yleensä julkisessa keskustelussa ei kuunnella, teatterilla on erityiskyky esittää vaihtoehtoisia paikallishistorioita, sekä siten mahdollisesti muuttaa tulevaisuuden suuntaa (Smith 2011, 120). Smithin dokumenttiteatterille antamien tehtävien myötä myös *100 % City* asettuu osaksi dokumenttiteatterin genreä, sillä osa esityksen runkoa ovat esiintyjien kertomat tarinat elämästään. Koko teoksen kantavana ajatuksena on esittää kaupunki demografisesti täsmällisesti edustettuna, mutta myös näyttää millaisia ihmisiä numeroiden ja tilastojen takaa löytyy.

Toisaalta kuten Maryrose Casey huomauttaa, dokumenttiteatterin tarinankerronnan tulee olla toimivaa sen yhteisön kannalta, jonka tarinasta on kyse, muuten kyse on vain yhdestä hyväksikäytön muodosta (Casey 2011, 137). Toisin sanoen, pelkästään dokumenttiteatteriesityksen aiheeksi päätyminen ei tarkoita reilusti kuulluksi tulemisen mahdollisuutta yhteisölle itselleen. Esityksen valmistamisen motivaationa ei voi olla vain

mahdollisuus kertoa hyvä tarina, vaan tarina täytyy pystyä kertomaan tarinan kohteena olevan yhteisön ehdoilla, vaikka tämä tarkoittaisi taiteellisia kompromisseja.

Kuitenkaan edellä mainittu ei tarkoita sitä, että vain yhteisöllä itsellään olisi oikeus näyttää oma tarinansa. Toisinaan yhteisön ulkopuolinen (teatterintekijä) saattaa kyseenalaistaa kollektiivisen muistin, ja siten ravistella vallalla olevia käsityksiä tapahtumien kulusta ja oikeutuksesta. (Favorini 2011, 153.) Lisäksi yhteisön ulkopuolinen näkökulma voi osoittaa yhteisössä vallitsevia epäjohdonmukaisuuksia, sekä harhakäsityksiä, joita yhteisössä vallitsee suhteessa sen omaan rakenteeseen – asioita, joille yhteisössä elävänä saattaa tulla sokeaksi. Mikäli yhteisöllä itsellään olisi ohjausvastuu siitä, kuinka sen tarina esitetään näyttämöllä, saattaisi olla, että yhteisö valitsisi ennemmin kiusallisten asioiden piilottamisen kuin niiden käsittelyn ja kohtaamisen. (Nagel 2007, 160.)

Dokumenttiteatterin tekijällä on kuitenkin eettinen vastuu hänen kuvatessaan yhteisöjä, joiden jäsen ei itse ole. Tavoitteena tulisi olla aitoon dialogiin perustuva esitys, jossa erilaiset äänet, elämänarvot ja näkökulmat keskustelevat ja haastavat toisiaan. Dwight Conquergoodin mukaan tähän voi päästä, jos tunnustaa kuvaamansa yhteisön erityisyyden ja erilaisuuden, pyrkii ymmärtämään, mutta välttää yleistyksiä ja idealistisia päätelmiä ihmisten samankaltaisuudesta kaikkialla. Vieraan kulttuurin erityisyyden voi tunnustaa paljastamalla ja kyseenalaistamalla omat ennakkokäsityksensä. (Conquergood 1985, 6-9.)

Toisaalta representaatioon liittyy aina toiseksi tekeminen, ja siten representaatio on aina myös vallan käyttöä. John Fiske mukaan sellaisessa kulttuurien välisessä kommunikaatiossa, joka pyrkii representaatioon (eli esimerkiksi esittävä taide), on vaarana, että vahvemmassa asemassa oleva kulttuuri eksotisoi alisteisemmassa asemassa olevan kulttuurin, representaation kohteen. Jotta tämän voisi välttää, on tärkeää, että kohde ei jää objektiksi, representoitavaksi, vaan representoi itseään. Tällöin kenties on mahdollisuus todelliseen kulttuurien väliseen kuulemiseen. (Fiske 2003, 134-135.)

100 % City -esityksissä ei ole samanlaisia eettisiä ongelmia, joita on ”perinteisessä”, jonkin yhteisön tarinaa käyttävässä teatteriesityksissä. Tämä johtuu siitä, että 100 % City -

esityksessä ei varsinaista tarinaa ole. Lisäksi esiintyjät eivät ole näyttelijöitä, vaan edustamansa yhteisön jäseniä. Esiintyjät esiintyvät näyttämöllä omina itseinään, ja he ovat mielipiteidensä esittämisestä samalla tavalla vastuussa kuin tavallisessa arkielämässä.

*100 % City* -esityssarjassa eksotisointi vältetään sillä, että esiintyjät ovat vapaaehtoisia ja heillä on mahdollisuus esittää itseään. Ainakaan näennäisesti esiintyjien puheita tai tapaa ilmaista itseään ei kontrolloida. Toisaalta melko lailla muuttumattomana pysyvä esitysrunko kertoo, että esitys ei sopeudu kulttuuriin, vaan kunkin esityspaikan kulttuuri muovautuu valmiiseen esitysrunkoon.

Eräänlaista toiseksi tekevää vallan käyttöä voi kenties nähdä siinä, että monet *100 % Cityn* esiintyjille esitetyt kysymykset ovat valmiiksi määriteltäviä, oletettavasti Rimini Protokollin toimesta. Eesityksessä on ”open mic” -kohtaus, jossa annetaan ymmärtää, että kohtauksessa esiintyjät itse kyselevät toisiltaan mitä haluavat, mutta muun ajan esityksestä kysymykset eivät oletettavasti ole esiintyjien omia. Kenties harjoitusprosessin aikana esiintyjät voivat päättää kieltäytyä joistain heille esitetyistä kysymyksistä, jolloin ne päätetään jättää pois esityksestä tai niiden muotoilua muutetaan. Mutta koska suuri osa kysymyksistä toistuu esityksestä toiseen tai ainakin esiintyvät useammassa kuin yhdessä esityksessä, on oletettavaa, että kysymykset ovat luotu valmiiksi ennen kuin esitys on viety kulloiseenkin kulttuuriin. Täten voi kyseenalaistaa, että kysymyksiä olisi luotu erityisesti tietty kulttuuri mielessä pitäen. Kysymykset voivat olla eurooppalaisesta näkökulmasta kiinnostavia ja sellaisia, että niihin voi vastata helposti myöntävästi tai kieltävästi. Mutta entä jos kysymykset ovat jostain toisesta kulttuurisesta positiosta katsottuna esimerkiksi monimerkityksellisiä, vaikeita tai kokonaan epäolennaisia ja turhia?

Puhun luvussa kolme siitä, että *100 % Cityn* uskottavuuden ja mielenkiinnon kannalta on olennaista, että esityksessä kysytään myös kysymyksiä, joihin vastaaminen vaatii rohkeutta. Mutta toiveella kulloiseenkin esityskulttuuriin spesifisti muodostetuista kysymyksistä en tarkoitaakaan sellaista kulttuurisensitiivisyyttä, että esityksistä haluttaisiin sensuroida mahdollisesti kiusalliset kysymykset kokonaan pois. Sen sijaan tarkoitan, että eikö *100 % City* kiinnittyisi enemmän kulloiseenkin kohdekaupunkiinsa, mikäli kaupungissa esitettävät kysymykset olisi luotu varta vasten juuri kyseistä kaupunkia ajatellen? Jokaisessa esityksessä on vaihteleva määrä erityisesti kyseisen kaupungin

historiaan, poliittiseen tilanteeseen tai muuhun erityisesti kyseistä kaupunkia koskevaan asiaan liittyviä kysymyksiä. Palaan näihin kysymyksiin luvussa 3.2. Esityksissä 100 % *Berlin* ja 100 % *Cork* paikallisia asioita koskevia kysymyksiä on melko vähän. Paikallisesti esitykset saattaisivat olla kiinnostavampia, mikäli ne käsittelisivät enemmän juuri kyseisen alueen kiinnostavia aiheita. Paikallisia aiheita käsittelemällä esityssarja näyttäytyisi myös vähemmän ulkopuolelta tulevana valmiina muottina.

Toisaalta ymmärrän, että samoihin kysymyksiin on voitu päätyä myös kokonaistaideteos mielessä pitäen. Kenties sarjana 100 % *City* näyttäytyy yhtenäisempänä, mikäli kysymykset pysyvät kaupungista toiseen samana. Kenties samoina pysyvillä kysymyksillä halutaan muodostaa kuva maailmasta kokonaisuutena. Jokaisessa katsomassani esityksessä kysytään esimerkiksi esiintyjien poliittista aktiivisuutta sekä myös harjoittavatko he jotakin uskontoa. Kysymykset muotoillaan melko yleisluontoisiksi spesifioimatta harjoitettavaa uskontoa tai mainitsematta puolueita.

#### 2.4 Kiertävät esitykset ja paikkasidonnaisuus

Paikkasidonnaiset, *site-specific*, esitykset sijoittuvat johonkin tiettyyn, teatterirakennuksen ulkopuoliseen tilaan, sekä hyödyntävät esimerkiksi erilaisia luonnon maamerkkejä ja historiallisia rakennuksia, jotka antavat esitykselle semanttisen kontekstin. Kuten 'paikkasidonnaisten' sananakin kertoo, tällaiset esitykset eivät ole siirrettävissä. Paikkasidonnaisten esitysten rinnalle on syntynyt *site-generic* -esityksiä, jotka vaativat tiettytyyppisen esitystilan, mutta ovat siirrettävissä. (Balme 2006, 121-122.)

Hans-Thies Lehmannin mukaan paikkasidonnaisessa teatterissa paikka asettuu uuteen valoon ja sekä paikasta että katsojista tulee esiintyjä näyttelijöiden rinnalle. Esiintyjät ja yleisö kokevat erityisen yhteyden, sillä he ovat molemmat vieraita tilapäisesti esiintymispaikaksi muutetussa tilassa. Esitys saa paikan puhumaan. Lehmannin mukaan paikkasidonnaisessa teatterissa pyritään säilyttämään paikan, kuten vaikkapa tehdassalin, perusluonne näyttämönä. Paikka näyttäytyy esteettisessä valossa, ja paikan erityisluonne tehdään näkyväksi osaksi esitystä. (Lehmann 2009, 286-287.)

Rimini Protokollin tuotannoista esimerkiksi *Remote X* (2013) on kiertänyt eri maissa ja kaupungeissa, kuten Vilnassa, Pietarissa, São Paulossa, Avignonissa ja Helsingissä. Sitä ei

esitetä teatterirakennuksessa, ja se käyttää hyväkseen kulloisenkin kaupungin infrastruktuuria. Esityksessä osallistujat laittavat päähänsä kuulokkeet ja kiertävät kaupunkia kuulokkeista saamiensa ohjeiden mukaan, tehden välillä erilaisia tehtäviä. Rimini Protokollin nettisivuilla käytetään *Remote X* -teoksesta termiä *city-specific*, kaupunkikohtainen, sillä jokaisen kaupungin versio esityksestä on erilainen myös draamalliselta rakenteeltaan. Jokaiseen versioon lisätään juonellisesti jotain uutta, mitä edellinen versio ei sisältänyt. (www12.)

*100% City* -esityskonsepti on vaikkapa *Remote X* -konseptiin verrattuna perinteisempää kiertävää teatteria. *100% City* -esitykset esitetään perinteisessä teatteritilassa, eivätkä ne ole paikkasidonnaisia tai kaupunkikohtaisia siinä mielessä, että ne hyödyntäisivät muita kaupunkitiloja, kuin varta vasten esiintymistä varten rakennettuja teatteritiloja. Toisaalta erityispiirteenä *100 % City* -kiertueelle on, että esiintyjät ja tilastovastaukset vaihtuvat jokaisessa kaupungissa, ja sen sijaan että kiertue liikkuisi esimerkiksi yhden maan tai maanosan sisällä, kiertämisen kohteena on käytännössä koko maailma.

### 3. 100 % CITY KOHTAUS KOHTAUKSELTA

#### 3.1. Kohtaus kohtaukselta

100 % City -esitys alkaa yhden esiintyjän kävellessä näyttämölle mikrofonin ääreen. Tuo henkilö kertoo yleisölle lyhyesti suhteestaan tilastoihin. Yleensä henkilö on tilastotieteilijä, datankerääjä, töissä tilastokeskuksessa – joka tapauksessa hänellä on ollut elämänsä jossain vaiheessa jotain tekemistä tilastojen kanssa. Tämän jälkeen henkilö kertoo yleisölle nähtävän esityksen premissit: esityksessä esiintyy sata henkilöä, jotka on valittu viiden kriteerin kautta. Kriteerit ovat ikä, sukupuoli, kansallisuus, asuinalue kaupungissa sekä siviilisääty. Näiden viiden kriteerin avulla on pyritty löytämään sata henkilöä, jotka muodostavat mahdollisimman tarkan demografisen otoksen kulloisestakin esityskaupungista. Jokainen esiintyjä valitaan yksitellen. Mukaan valittu esiintyjä ehdottaa seuraavaa sellaista henkilöä mukaan, joka voisi sopia valintaperusteisiin. Esimerkiksi sukupuolijakauma kulloisessakin esityksessä on aina noin 50-50. Esityksessä on myös mukana kaikenikäisiä ihmisiä lapsista vanhuksiin.

Tästä alkaa esiintyjien esittelykohtaus. Jokainen esiintyjä tulee kulloinkin mikrofonin ääreen lyhyesti esittelemään itsensä. Yleensä esiintyjät kertovat nimensä ja kenties jotakin siitä, miten tulivat valituksi esitykseen. He saattavat myös esimerkiksi kertoa jonkin henkilökohtaisen anekdootin, jotain harrastuksistaan, työstään tai perheestään. Osana joitain 100 % City -esityksiä ovat esineet, joita esiintyjät tuovat mukanaan näyttämölle. Esittelykohtauksessa esiintyjät saattavat kertoa jotain mukanaan tuomastaan esineestä tai siitä, mitä mukana tuotu esine kertoo esiintyjästä itsestään. Esitys hyödyntää pyörivää näyttämöä, joka liikkuu hitaasti esiintyjien esittelyn aikana. Jokainen itsensä esitelty henkilö käy ikään kuin jonon jatkoksi pyörivän näyttämön osan reunalle. Pikkuhiljaa jono pitenee, ja sadannen henkilön esiteltyä itsensä, pyörivän näyttämön osan reunustalla on esiintyjien muodostama ympyrä. Poikkeuksena on 100 % Gwangju, jossa esiintyjät käyttävät esittelykohtauksessa kahta mikrofonia, ja oman osionsa jälkeen järjestäytyvät näyttämön reunoille piiriin pimeäksi jäävälle alueelle. Esittelykohtaus kestää kaikissa esitystallenteissa noin parikymmentä minuuttia.

Moninaisuuskohtauksessa yleisölle tehdään näkyväksi esiintyjien heterogeenisyys suhteessa osaan valintakriteereistä. Piiriin päätyneet esiintyjät ottavat piirin keskikohtaa kohden niin monta askelta, kuinka monta vuosikymmentä he ovat eläneet. Samanaikaisesti näyttämön pyörivään osaan heijastetaan tikkataulun oloinen kuva, jossa vuosikymmenet näkyvät renkaina. Näkyville tulee esiintyjien ikäjakauma. Esiintyjät järjestäytyvät näyttämön eri puolille sukupuolen mukaan. Vaihtoehtoina tässä ovat vain mies ja nainen, muunsukupuolisuutta ei oteta huomioon. Seuraavaksi esiintyjät järjestäytyvät asuinalueensa mukaan. Osassa katsomistani esityksistä kaupungin kartta asuinalueineen heijastetaan näyttämön pyörivälle osiolle, ja esiintyjät asettuvat kukin oman asuinalueensa karttaosalle, sekä huutavat kuullessaan oman asuinalueensa nimen. (Esimerkiksi "We are seven from Dong-gu, we are 21 from Seo-gu, we are 15 from Nam-gu, we are 30 from Buk-gu, we are 27 from Gwagsan-gu", 100 % *Gwangju*.) 100 % *Melbourne* esityksessä esiintyjät sen sijaan vain huutavat asuinalueensa ilman heijastettua karttaa. Visuaalisesti kartta tekee asuinaluejaon selkeämmäksi, lisäksi kartta toimii konkreettisena kaupungin kuvana.

Kellon ympäri -kohtauksessa kuvataan esiintyjien ja kaupungin elämänrytmiä. Tämä kohtaus korostaa jälleen ihmisten elämien erilaisuutta ja kaupungin urbaania elämänmenoa. Kohtauksessa kaksi esiintyjää jää näyttämön reunoille mikrofonien kanssa. Loput esiintyjät jäävät pyörivän lavarakennelman päälle. Tässä kohtauksessa lavarakennelma pyörii. Kaksi mikrofonia pitelevää esiintyjää aloittavat kellonaikojen luettelon seuraavanlaisesti: "Cork at 2 pm.... Cork at 3 pm... Cork at 4 pm...". Samanaikaisesti loput esiintyjät näyttävät, mitä kulloisenakin kellonaikana yleensä tekevät. Kuten arvata saattaa, kiinnostavimmat erot tulevat nukkumaanmeno- ja heräämisajoista. Jokaisessa katsomassani esityksessä on ollut joitain, yleensä nuoria ihmisiä, jotka esittävät tanssivansa läpi yötuntien ja nukkuvansa pitkälle päivään. Tämä herättää yleisössä poikkeuksetta huvittuneisuutta.

Esiintyjien voimaa massana korostetaan hyppy & huuto -kohtauksessa, jossa heidät laitetaan hyppäämään yhtä aikaa, ja kerrotaan millainen voima sadan ihmisen yhtäaikaisessa hyppäämisessä on. Lisäksi esiintyjät huutavat yhtäaikaisesti, mistä tulee selville kuinka kova ääni sadasta ihmisestä lähtee.



Esityksen avainkohtauksia on "Me" "Not me", jossa esiintyjäjoukolle esitetään erilaisia kysymyksiä ja väittämiä, joihin heidän tulee vastata mielipiteensä mukaan liikkumalla kahtia jaetun näyttämön puolelta toiselle. Katsomosta katsottuna näyttämön vasemmassa laidassa on teksti "Me" ja oikeassa taas "Not me", ja esiintyjät liikkuvat jokaisen kysymyksen kohdalla sille puolelle näyttämöä, jonka kulloinkin katsovat koskevan itseään. Kysymysten ja väittämien aiheet vaihtelevat erilaisista elinolosuhdekysymyksistä ("Onko sinulla lapsia?") kysymyksiin maailmankatsomuksesta, elämänarvoista ja poliittisista aiheista ("Uskotko kuolemanjälkeiseen elämään?", "Sallisitko homoavioliitot?", "Kenen mielestä väkivalta on hyväksyttävää tavoiteltaessa poliittisia päämääriä?", "Kenen mielestä kapitalismi toimii?"). Erilaisten kysymysten ja aiheiden kautta kohdekaupungista ja sen asukkaista muotoutuu katsojalle mielikuvia.

Kiinnostavimpia osuuksia esityksestä on pimeä kohta, jossa edelleen jatketaan kysymysten esittämistä, mutta valot himmennetään niin, että katsojien on mahdotonta erottaa yksittäisiä esiintyjä ja heidän vastauksiaan. Esiintyjät voivat vastata pimeässä esitettäviin kysymyksiin myöntävästi sytyttämällä pienen taskulampun. Esityksen tulkinnan kannalta on kiinnostavaa, millaisia kysymyksiä on valikoitunut pimeässä esitettäviksi. Pimeässä kysytään esimerkiksi seksuaalisuuteen liittyviä kysymyksiä, kuten 100 % Cork -esityksessä kuultava "Oletko pettänyt puolisoasi?". On helppoa ymmärtää, että tämän kaltainen kysymys kysytään valot sammutettuina, mikäli tavoitteena on saada esiintyjiltä mahdollisimman rehellisiä vastauksia. Esityksen mielenkiintoisuuden kannalta on hyvä, että ihmisiltä kysytään sellaisiakin kysymyksiä, joihin vastaaminen julkisesti vaatii rohkeutta. Suuri osa esityksen viehätyksestä perustuu sille, että ihmiset ovat lavalla omina itseinään ja rohkenevat tulla esiintymään ylpeinä itsestään ja siitä mitä edustavat. Toisaalta on myös ymmärrettävää, että moniin kysymyksiin vastaaminen julkisesti voi tuntua arveluttavalta. Pimeys tuo suojaa ja anonymiteettia vastauksiin ja rohkaisee esiintyjä vastaamaan kysymyksiin totuudenmukaisemmin kuin kenties olisi valojen päällä ollessa mahdollista.

Pimeä kohta on kiintoisaa myös tutkielmaani valitsemien esitysten vertailun kannalta. Rakenteeltaan samankaltaisten esitysten tuntuvimmat erot ovat juuri tässä kohtauksessa. 100% Berlin ja 100 % Melbourne -esityksissä ei ole lainkaan pimeää kohtausta, vaan kaikki

kysymykset esitetään valot päällä – mukaan lukien kysymys puolison pettämisestä, joka kysytään Corkissa pimeässä ja jota ei Gwangjussa kysytä lainkaan. 100 % *Melbournen* valot on hämärretty lyhyen aikaa, kun esiintyjiltä kysytään, onko joku heistä rakastunut johonkin toiseen esiintyjään, sekä kuka ei pidä jostakin toisesta esiintyjästä. Valoja ei kuitenkaan himmennetä niin paljoa, ettei esiintyjien näkeminen ja tunnistaminen olisi mahdollista.

100 % *Gwangju* -esityksessä taas on selkeästi enemmän pimeässä esitettäviä kysymyksiä kuin 100 % *Cork* -esityksessä, ja 100 % *Gwangjussa* myös kysytään pimeässä samoja kysymyksiä, joita toisissa katsomissani esitystallenteissa kysytään valot päällä. 100 % *Gwangju* -esityksessä kysytään pimeässä esimerkiksi ovatko esiintyjät tunteneet vetoa oman sukupuolensa edustajaan. 100% *Melbourne* sekä 100% *Cork* -esityksissä esiintyjiltä sen sijaan kysytään valot päällä, kuka määrittelee itsensä homoseksuaaliksi. Eräät 100% *Melbourne* ja 100% *Cork* -esitysten esiintyjistä ilmoittavat jo alun esiintyjien esittelykohtauksessa olevansa seksuaalivähemmistöjen edustajia.

Se, että toisissa esityksissä kysytään pimeässä sellaisia kysymyksiä, joita aiemmissa esityksissä on kysytty valot päällä, herättää houkutuksen tehdä tulkintoja eri kulttuurien avoimuudesta ja tabuista. Esimerkiksi 100 % *Melbourne* ja 100 % *Cork* -esitysten esiintyjien avoin suhtautuminen homoseksuaalisuuteen herättää halun tulkita esitystilannetta niin, että homoseksuaalisiksi itsensä identifioivat eivät koe vaikeaksi tai uhkaavaksi puhua julkisesti seksuaalisesta suuntauksestaan yhteiskunnassaan. Sen sijaan 100 % *Gwangju*-esityksen tekstityksessä ei edes käytetä sanaa 'homoseksuaali', vaan kysymys muotoillaan pimeässä muotoon "Kuka on tuntenut vetoa oman sukupuolensa edustajaan?".

Lisäksi Gwangjun esityksessä kysytään pimeässä kuka on tai on ollut työttömänä, tuntee kotiväkivaltatapauksia, on lyönyt lapsia kepillä, on kokeillut laittomia huumeita, on tehnyt abortin, maksanut seksistä tai harkinnut itsemurhaa. Kysymys siitä, kuka valitsisi itselleen eri kumppanin, mikäli syntyisi uudelleen, saa paljon valoja syttymään. Yleisö reagoi tähän vastaukseen nauramalla.

Itsemurhan harkitsemisesta ja työttömyydestä kysytään muissa katsomissani esityksissä valot päällä. Myös huumeisiin viitataan eri tavalla muotoiltuna muissa esityksissä valojen

ollessa päällä. Esimerkiksi 100 % *Melbournessa* kysytään kuinka moni laillistaisi kannabiksen.

Gwangjun esitystallenteen pimeässä kysyttävät kysymykset herättävät lisäkysymyksiä. Miksi esityksessä kysytään lasten lyömisestä kepillä? Esiintyykö tällaista käytöstä paljon Gwangjussa? Jos esiintyy, koetaanko asia häpeälliseksi, koska asiasta kysytään valot sammutettuina? Entä koetaanko työttömyys häpeälliseksi eteläkorealaisessa yhteiskunnassa? Tällaiset kysymykset ja erityisesti seikka, että niitä kysytään pimeässä, houkuttavat tekemään tulkintoja Etelä-Korean ja Gwangjun kulttuurista. Pitkälle meneviä tulkintoja eteläkorealaisesta yhteiskunnasta ei kuitenkaan voi tehdä vain tämän yhden esityksen perusteella.

Pimeä kohtaous on selkeästi erottava tekijä 100 % *Gwangju* -esityksessä verrattuna muihin katsomiini esitystallenteisiin. Vaikka ero on selkeä, syyt eroavaisuudelle eivät ole yhtä selkeitä. Kohtauksen erilaisuudessa voi toki olla kyse eri kulttuurien avoimuuden asteen eroista, mutta toisaalta kyse voi olla esimerkiksi eri esitysten harjoitusprosessien ja työryhmien välillä vallinneen luottamuksen määrän erosta. Tai jostain aivan muusta.

Ulf Hannerzin mukaan kulttuurin ulkopuolelta tuleva turisti tulkitsee helposti kokemansa asiat merkitsevinä ja leimallisesti kulttuuria määritteleviksi merkeiksi, sillä turistilla ei ole laajempaa kulttuurista kontekstia, jonka kautta tarkkailla sen hetkistä ympäristöään (Hannerz 1996, 134). Katson 100 % *Gwangju* -esitystä ikään kuin turistina, sillä en tunne Etelä-Koreaa tai sen kulttuuria käytännössä lainkaan. Lasten lyöminen kepillä tuntuu itselleni erityisen vieraalta asialta, joten mielessäni alan tulkita asiaa jonakin ”eteläkorealaisena”, jonakin joka kenties liittyy paikalliseen kulttuuriin. Ymmärrän eurooppalaisesta kontekstistani, että lasten lyöminen koetaan häpeälliseksi asiaksi, jolloin ymmärrän myös miksi asiasta kysytään pimeässä. Keppi sen sijaan tuntuu erikoiselta lisältä kysymykseen, ja pyörittelen mielessäni mahdollisuutta kauan jatkuneesta eteläkorealaisesta keppikurituksen kulttuurista, josta nyky-yhteiskunnassa halutaan eroon. Tosiasiallisesti en voi tietää, miksi kepillä lyömisestä kysytään pimeässä, en myöskään miksi homoudesta tai työttömyydestä kysytään yhtä lailla pimeässä. Ainakaan en voi tehdä pitkälle meneviä kulttuurierotulkintoja asian perusteella. Sen sijaan voin

päätellä, että 100 % *Gwangju* -esitystä luodessa harjoitusprosessissa on katsottu paremmaksi kysyä mainituista asioista ilman valoja.

Pimeä kohtaaminen on yleisölle kuin kutsu intiimiin keskusteluun. Esiintyjät jakavat katsojille suuria salaisuuksia, jotain jonka kertominen vaatisi rohkeutta keneltä tahansa. Kohtaaminen on myös tärkeä esityksen uskottavuuden kannalta. Jotta esitys voisi uskottavasti väittää muodostavansa kuvan kaupungista – joka itsessään on jo kunnianhimoinen tavoite – tulee esityksessä puhua myös kiusallisista asioista, sekä asioista jotka eivät välttämättä näytä esiintyjäänsä pelkästään suotuisassa valossa.

Seuraavassa hetkessä pimeän kohtaamisen intiimi vaihtuu riehakkaaseen jonotanssiin. Esiintyjät esittävät koreografioidun tanssin jonomuodostelmassa bändin soittaessa taustalla. Jonotanssikohtaaminen palauttaa esityksen tunnelman juhlavaksi. Jonotanssikohtausta ei esiinny 100 % *Berlin* -esityksessä.

”Open mic” -kohtaaminen antaa syytä tulkita, että kenties kaikki esityksissä kuultavat kysymykset ja niiden asetellut eivät ole loppuun asti hiottuja ja tarkkaan mietittyjä. Kohtaamisessa annetaan ymmärtää, että esiintyjät kysyvät sillä hetkellä mieleen tulleita kysymyksiä kanssiesiintyjiltään. Todellisuudessa yleisö ei voi tietää, ovatko esiintyjät kenties kysyneet samat kysymykset jo harjoitusvaiheessa, mutta nimittämällä kohtausta nimellä ”open mic”, tekijät antavat ymmärtää, että kysymykset ovat spontaaneja ja kuka tahansa voi kysyä mitä tahansa. Kysymyksiin vastataan edelleen siirtymällä näyttämön laidalta toiselle ”Me” ja ”Not me” kylttien alle.

Kaikista katsomistani esityksistä löytyvät alkupuolelta esitystä kutakuinkin samat kohtaukset pieniä yksityiskohtia lukuun ottamatta samoilla tavoilla toteutettuna, mutta esityksen loppupuolella kohtausten järjestykset vaihtelevat. 100 % *Berlin* -esitykseen on sisällytetty kaksi kohtausta, joita ei löydy muista katsomistani tallenteista ja 100 % *Melbourne* -esitykseen on sisällytetty yksi kohtaus, jota ei löydy kolmesta muusta katsomastani tallenteesta. 100 % *Melbourne*, 100 % *Cork* ja 100 % *Gwangju* -esityksiin sisältyy kolme sellaista kohtausta, joita ei ole 100 % *Berlin* -esityksessä.

100 % *Berlin* -esityksessä "open mic" -kohtauksen jälkeen näyttämön eteen vedetään esirippu ja parisenkymmentä esiintyjää tulee vuorotellen esiripun eteen kertomaan lyhyitä tarinoita esineistä, joita kantavat kädessään. Tarinat ovat humoristisia, kuten esimerkiksi tarina jakkarasta, jota kantavat huomattavan pitkä ja huomattavan lyhyt nainen. Lyhyt nainen kertoo, että hän on tuonut mukanaan jakkaran, jotta yltäisi katsomaan silmiin esityksen pisintä ihmistä. Esinetarinat ovat viihdyttäviä, mutta kohtauksen tarkoitus vaikuttaa ennen kaikkea käytännölliseltä – kun esirippu avataan, näyttämölle on ilmestynyt porrasrakennelma, joka avulla esiintyjät järjestäytyvät eri tasoille ja siten näkyvät katsomoon paremmin tulossa olevan käsi pystyyn -kohtauksen aikana.

100 % *Melbourne* (2012), 100 % *Cork* (2013) ja 100 % *Gwangju* (2014) esityksissä on mukana näyteltävät toiminnot -kohtaus. Tässä kohtauksessa esiintyjät laitetaan kisaamaan toisiaan vastaan leikkimielisessä juoksu- ja punnerruskisoissa, tanssimaan, sekä näyttämään yleisölle sekä kohtelias että rivo ele. Lisäksi esiintyjät näyttelevät tulewansa ammutuksi, sekä ovat täysin paikallaan minuutin ajan. Lisäksi 100 % *Gwangju* -esityksessä tässä kohtauksessa heijastetaan taustakankaalle valokuvia esiintyjien kotien ikkunanäkymistä.

100 % *Melbourne* -esityksessä ennen näyteltävien toimintojen kohtausta on siirtolaistarina-kohtaus. "Open mic" kohtauksen jälkeen esityksessä esitetään dramatisoitu kohtaus erään esiintyjän elämästä. Intiasta lähtöisin oleva iäkäs mies ja tämän vaimo kertovat tarinansa siirtolaisuudesta. Mies on syntynyt Intiassa, mutta lähtenyt maasta nuorena. Hän on asunut monessa maassa, pitkiä aikoja esimerkiksi eri Afrikan maissa, kuten Keniassa ja Nigeriassa ennen asettumistaan Australiaan. Pariskunta on tavannut toisensa Afrikassa. Samaan aikaan kun mies kertoo vaimonsa kanssa tarinaa, taustalla muutama muu esiintyjä liikkuu potkulaudoilla ja pyörillä, kun taas loput esiintyjät kiertävät hitaasti kävellen kehää. Taustalla soi rauhallinen musiikki.

100 % *Melbourne* -esitys poikkeaa muista katsomistani esitystallenteista siten, että esiintyjien joukossa on enemmän maahanmuuttajia, syntyjään muualta kuin Australiasta kotoisin olevia henkilöitä. Tulkitsen miehen tarinan roolin esityksessä siten, että esityksessä on haluttu antaa tilaa siirtolaisuusteemalle. Tämä yksi tarina edustaa monen melbournelaisen historiaa. 100 % *Melbourne* esityksessä 35 esiintyjää sadasta sanoo syntymäpaikakseen jonkin muun kuin Australia. Mikäli esiintyjät todella edustavat

mahdollisimman tarkasti Melbournen demografiaa, tarkoittaa tämä, että noin 35 % Melbournen väestöstä on alkuperältään muita kuin australialaisia. Vaikka Melbournen siirtolaisten taustat ovat varmasti toisistaan erilaisia, tämä yksi tarina saa tärkeän tehtävän edustaa koko kaupungin monikulttuurisuutta.

Tulkitsen myös esitykseen valitun bändin ”The Bombay Royalen” olevan yhdenlainen viittaus tai huomionanto Melbournen suureen maahanmuuttajamäärään, erityisesti kaupungin intialaisyhteisöön. The Bombay Royale soittaa intialaisvaikutteista, nopeatempoista musiikkia. Musiikki on kevyttä populaarimusiikkia, mutta itämaisina vivahteina.

Kaikissa katsomissani esitystallenteissa olevia kutakuinkin samanlaisena pysyvänä on kohtaaminen, jota kutsun nimellä käsi pystyyn. Tässä kohtauksessa esiintyjät jatkavat edelleen kysymyksiin vastaamista, tällä kertaa nostamalla kätensä, mikäli väittämä koskee heitä.

Käsi pystyyn -kohtauksen päätteeksi esiintyjät järjestäytyvät näyttämön reunalle ja valot nostetaan yleisöön. Nyt on yleisön mahdollisuus kysyä kysymyksiä esiintyjiltä. Myös yleisöltä kysytään muutamia kysymyksiä. Yleisökysymykset on lyhyt kohtaaminen, mutta antaa kiinnostavan näkökulman siihen, kuinka esiintyjäjoukko edustaa yhteisöään. 100 % *Melbourne* -esityksessä esiintyjiltä kysytään, kuinka moni heistä on valehdellut illan aikana. Osa myöntää valehdelleensa. Kenties henkilökohtaisiin kysymyksiin vastaaminen yleisön edessä ei ole aivan helppoa. Tätä kohtausta ei ole 100 % *Berlin* -esityksessä.

Yleisökysymyksissä myös yleisöltä kysytään kysymyksiä. Esimerkiksi 100 % *Cork* -esitys haluaa tietää kuinka moni kokee sen edustaneen heitä itseään. Vaikka suurin osa yleisöstä vastaakin myöntävästi, osa jää epäröimään. 100 % *City* pyrkii muodostamaan mahdollisimman tarkan demografisen kuvan kohdekaupungistaan, mutta toisaalta kyse on teatterillisesta leikistä. Kenties on mahdotonta luoda kaupungista vain sadan henkilön avulla otos, joka edustaisi kaikkia, jokaista vähemmistöä ja jokaisen ihmisen omakuva. Toisaalta kysymys mielestäni tekee näkyväksi, että 100 % *City* -esitykset pyrkivät toimimaan kaupungin yhteisöllisyyttä vahvistavana teoksena. 100 % *Cork* haluaa olla esitys, joka edustaa Corkin kaupungin asukkaita, ja suoralla kysymyksellä pyritään selvittämään, kuinka hyvin siinä on onnistuttu.

Monivalintakysymyksissä esiintyjät vastaavat kysymyksiin nostamalla erivärisiä papereita, joissa eri värit edustavat eri vastausvaihtoehtoja. Monivalintakysymyksissä kysytään erityisesti sellaisista asioista, joihin on hankala vastata yksinkertaisesti kyllä tai ei. Tällaisista kysymyksistä esimerkkinä vaikkapa kysymys siitä, mitä esiintyjät ovat mieltä siirtolaisten määrästä maassa. Vastausvaihtoehdot ovat: "tulisi pysyä samana", "tulisi laskea", "tulisi nousta" tai "ihan sama". Monivalintakysymyksissä kysytään myös esimerkiksi, mihin esiintyjät toivoisivat maan hallituksen laittavan lisää rahaa. Tässä vastausvaihtoehdot ovat koulutus, maanpuolustus, kulttuuri, vanhustenhoito tai asuminen.

*100 % Berlin* päättyy Guanyin-kohtaukseen, jossa näyttämöllä yksi esiintyjistä, nuori nainen, pyytää jotakuta yleisön joukosta kysymään kysymyksen, johon etsitään vastaus naisen mukanaan tuomalta Guanyinilta, itämaiselta oraakkelilta, joka sisältää puisia tikkuja. Vastaus kysymykseen "Millainen tuleva kesä tulee olemaan?", saadaan heiluttamalla oraakkelia, puista rasiaa jossa on puutikkuja, kunnes yksi tikusta lentää ulos. Tikussa on symboli, joka kertoo vastauksen. Guanyin-kohtaus vaikuttaa uniikilta, ja syntyneen Berliinin esitykseen siitä syystä, että tämä tietty *100 % Berlin* -esiintyjä on päättänyt valita mukanaan esitykseen kuljetettavaksi esineekseen Guanyin-oraakkelin.

Lukuunottamatta *100 % Berlin* esitystä, kaikkien katsomieni esitysten viimeinen kohtaus on valon alle järjestäytyminen, jossa esiintyjät vastaavat jälleen kysymyksiin, mutta tällä kertaa siirtymällä seisomaan valon alle muutoin pimeällä näyttämöllä, mikäli kysymys tai asia, joka heijastetaan taustakankaalle, koskettaa heitä. Tässä osiossa käydään läpi esimerkiksi erilaisia elämän kulkuun liittyviä asioita, kuten keillä esiintyjistä on velkaa, ketkä ovat kasvaneet ilman isää tai äitiä, ketkä ovat olleet vankilassa, ketkä ovat lääkityksellä, keillä on ollut syöpä. Viimeisinä väittäminä esitetään seuraavat: "Uskomme, ettemme ole enää elossa kymmenen vuoden päästä", "Uskomme, ettemme ole enää elossa 30 vuoden päästä", "Uskomme, ettemme ole enää elossa 70 vuoden päästä", "Uskomme, ettemme ole enää elossa 120 vuoden päästä". Kuten arvata saattaa, viimeisten, elinajanodotetta koskevien väittämien kohdalla joukko, joka astuu valoon, kasvaa jokaisen väitteen kohdalla, ja viimeisen 120 vuoden väitteen kohdalla valossa ovat kaikki esiintyjät, mukaan lukien lapset.

Viimeinen kohta on kuvaus elämän kaaresta, ja jälleen muistutus esiintyjien keskinäisestä erilaisuudesta. Esiintyjät ovat eri vaiheissa elämäänsä, ja heillä on erilaisia elämän laatuun ja kulkuun vaikuttavia asioita taustalla. Kohtaus toimii muistutuksena elämän hauraudesta ja lyhyydestä. Esitys päättyy kiitoksiin, jotka tapahtuvat bändin soittaessa taustalla.

### *3.2 Paikalliset kysymykset & poliittiset aiheet*

Jokaisessa esityksessä on joitakin kyseiseen kaupunkiin spesifisti suunnattuja kysymyksiä, jotka erottavat esityksiä toisistaan. Esitysrakenteeseen vakiona kuuluvia kysymyksiä ovat esimerkiksi sellaiset kiinnostavat, mutta melko yleisluontoiset kysymykset kuin kuinka moni on aiemmin ottanut osaa tilastolaitoksen kyselyihin, kuinka moni pelkää puhua henkilökohtaisista asioistaan, kuka voisi kuvitella olevansa kaupunkinsa pää ja kuinka moni työskentelee ammatissa, josta haaveili lapsena. Paikallisesti kiinnostavilla aiheilla pyritään näkemään syvemmälle juuri kyseisen kaupungin olemusta.

*100 % Berlin* -esityksessä (2008) paikallisesti kiinnostavat kysymykset liittyvät Berliinin vuosikymmeniä jatkuneeseen tilaan jakautuneena kaupunkina ja toisaalta taas uudelleen yhdistyneenä Itä- ja Länsi-Saksan yhdistyttyä. *100 % Berlin* -esityksen esiintyjiltä kysytään kuka on muuttanut Itä-Berliinistä Länsi-Berliiniin vuoden 1980 jälkeen. Tämän jälkeen kysytään kuka on muuttanut Länsi-Berliinistä Itä-Berliiniin vuoden 1989 jälkeen. Todennäköisesti myös ensimmäisessä kysymyksessä on tarkoitus ollut kysyä vuoden 1989 jälkeen muuttamisesta, mutta vaikuttaa siltä, että nainen joka kysymyksen lukee, siristelee silmiään, eikä saa selvää lukemastaan tekstistä. Joka tapauksessa molempiin kysymyksiin myöntävästi vastaavat vain muutamat esiintyjistä. Berliinin asema jakautuneena ja sittemmin yhdistyneenä kaupunkina on niin ainutlaatuinen, että asiasta olisi voinut saada enemmänkin mielenkiintoisia kysymyksiä. Asian käsittely kuitenkin jätetään näihin kahteen kysymykseen. Lisäksi *100 %* -esityksestä puuttuvat poliittiset aiheet aika lailla kokonaan.

Erityisesti Berliiniä koskeviksi kysymyksiksi laskettavia tulee vain neljä lisää, ja kolme niistä kuullaan ”open mic” -kohtauksessa. Pieni tyttö kysyy, kuinka moni on käynyt katsomassa Knutia. Noin kymmenen ihmistä vastaa myöntävästi. Knut oli Berliinin



eläintarhassa syntynyt jääkarhu, jonka emo hylkäsi pian sen syntymän jälkeen. Knut sai aikanaan paljon julkisuutta. Myös jääkarhun yllättävä kuolema vuonna 2011, eli muutamia vuosia 100 % *Berlin* -esityksen jälkeen, huomioitiin jopa ulkomaisissa medioissa. (www13.) Lisäksi kysytään, kenen mielestä Tempelhofin lentokenttä tulisi pitää auki. Tähän vastaa myöntävästi noin kolmasosa esiintyjistä. Tempelhofin lentokenttä suljettiin lentokenttäkäytöltä myöhemmin vuonna 2008, ja sittemmin kentän alueelle on tullut puisto ja yhteisöviljelyä. Lisäksi lentokentän alueella järjestetään esimerkiksi erilaisia tapahtumia kuten konsertteja ja festivaaleja. (www14.) Iäkäs mies kysyy, kuinka moni rakastaa Berliiniä niin paljon, että voisi mainostaa sitä vaatteissaan. Samalla kun mies kysyy kysymystään, hän paljastaa neuletakkinsa alla olevan Berliini-paidan. Lisäksi esityksen lopulla esiintyjiltä kysytään vielä, välttelekö joku tiettyjä Berliinin kaupunginosia. Suurin osa vastaa tähän kysymykseen kieltävästi. Viimeinen kysymys ei ehkä ole aivan puhtaasti juuri Berliiniä koskeva, sillä siinä ei tarkenneta mitä osia Berliinistä välteltäisiin. Sama kysymys voitaisiin kysyä missä tahansa muussa kaupungissa vaihtamalla vain kaupungin nimeä.

Neljä vuotta 100 % *Berlin* -esityksen jälkeen esitetty 100 % *Melbourne* (2012) sisältää jonkin verran enemmän Melbourneen ja Australiaan sijoittuvia kysymyksiä, kuin 100 % *Berlin* Berliiniin tai Saksaan. Lisäksi 100 % *Melbourne* on merkittävässä määrin poliittisempi kuin 100 % *Berlin*.

Paikallisesti kiinnostavia kysymyksiä 100 % *Melbournessa* ovat esimerkiksi kysymykset siitä, keitä on sakotettu äänestämättä jättämisestä, kenellä on ratkaisu kaivosyhtiöiden verotukseen sekä kenen mielestä Australian sotatoimet Afganistanissa ovat olleet kannattavia. Lisäksi paikallistason kysymyksiä ovat Melbournen prosentuaalisesti suureen maahanmuuttajamäärään viittaavat kysymykset, kuinka moni on tullut maahan veneellä ja kuinka moni on paennut muualla koettua väkivaltaa Australiaan. Molempiin kysymyksiin tulee muutamia myöntäviä vastauksia.

Open mic -kohtauksessa melbournelaiset kysyvät lisää paikallisesti ja/tai poliittisesti kiinnostavia kysymyksiä. Esiintyjät kysyvät toisiltaan mielipiteitä esimerkiksi Melbournen julkisen liikenteen toimivuudesta, Melbournen vuosittaiselle veteraanimarssille osallistumisesta, ilmastonmuutokseen uskomisesta, turvapaikanhakijoiden laillisuudesta,

sekä suunnitelmista vaihtaa Australian lippu. Monivalintakysymyksissä halutaan tietää melbournelaisten näkemyksiä siihen, milloin Victorian osavalttiosta loppuu vesi, ja minne kukakin lähtisi kun näin käy. Vaikuttaisi siltä, että 100 % *Melbournen* esiintyjät kokevat luontevaksi käsitellä näyttämöllä yhteisiä asioita.

Vuosi 100 % *Melbournen* jälkeen esitetty 100 % *Cork* sisältää vähemmän paikallisesti kiinnostavia kysymyksiä, sekä yleisluontoisempia poliittisia kysymyksiä kuin *Melbournen* esitys. Corkin paikallisista aiheista esille ovat jo tulleet homoseksuaalien oikeudet. Lisäksi esiintyjiltä kysytään esimerkiksi kuinka moni laillistaisi abortin, sekä kenen mielestä Irlannin pitäisi ottaa aktiivinen rooli Syyrian sodassa. Lisäksi eräs maahanmuuttajataustainen nainen kertoo ihmetelleensä sitä, että Irlannissa opetetaan uskontoa koulussa, ja kysyy kansaesiintyjiltään kuinka monen mielestä uskonto kuuluu kouluopetukseen. Hieman yli puolet esiintyjäjoukosta vastaa tähän myöntävästi.

100 % *Cork* -esityksessä kysyttävät loput poliittiset kysymykset eivät liity täysin yksiselitteisesti Corkiin tai Irlantiin. Poliittisiksi kysymyksiksi voidaan laskea esimerkiksi kysymykset siitä, kenen mielestä kapitalismi toimii ja kenen mielestä väkivalta on hyväksyttävä muoto tavoiteltaessa poliittisia määränpäitä. Nämä esimerkkikysymykset esitetään myös 100 % *Gwangju* -esityksessä, joten mahdollisesti ne ovat lisätty 100 % *City* -sarjan standardikysymysten joukkoon jossain vaiheessa 100 % *Melbourne* -esityksen jälkeen.

Gwangju vertautuu Berliiniin suhteessa jakautumiseen. Siinä missä Itä- ja Länsi-Saksa ovat olleet yhdistyneenä jo yli 25 vuotta, edelleen odotetaan mikäli Pohjois- ja Etelä-Korea koskaan yhdistyvät. Toisin kuin 100 % *Berlin* -esityksessä, 100 % *Gwangjussa* käsitellään jakautumista. Vain kymmenkunta ihmistä ei usko Koreoiden jonain päivänä yhdistyvän. Mutta kysyttäessä kuinka moni olisi valmis hyväksymään taloudelliset haitat yhdistymisestä, esiintyjäjoukko jakautuu – vain hiukan alle puolet esiintyjistä olisivat valmiita tähän. Koreoiden jännitteinen tilanne näkyy myös ”open mic” -kohtauksessa, jossa kysytään, kuinka moni uskoo, että etuoikeutetut jättävät ensimmäisinä Etelä-Korean, mikäli sota syttyy. Mitä etuoikeutetuilla tarkoitetaan, ei tarkenneta. Vastauksen aikana näyttämöä ei kuvata kokonaisuutena, mutta osittaisen näkymän perusteella vaikuttaisi, että suuri osa esiintyjistä vastaa myöntävästi. Pelkästään lapsiesiintyjiltä kysytään, kuinka

moni uskoo, että saattaa kokea elämässään sodan. Noin puolet lapsista uskoo tähän. Lapsilta kysytään myös, kuinka moni on laulanut koulussa Koreoiden tilanteeseen liittyvää "Our wish is reunification" -laulua. Kuvakulmasta ei välity kuinka lapset vastaavat, mutta ilmeisesti laulu on tunnettu, sillä myös eräässä aiemmassa kohtauksessa aikuinen esiintyjä kertoo laulaneensa kyseistä laulua koulussa.

100 % *Gwangjussa* käsitellään myös paikallisesti merkittävää, 18.5.1980 alkanutta kansannousua, jossa gwangjulaiset vastustivat väkivaltaista sotilashallintoa. Sadat kuolivat ja loukkaantuivat joitain päiviä kestäneissä väkivaltaisuuksissa. Ensimmäiseksi tarinansa kertoo keski-ikäinen nainen, joka olisi halunnut liittyä demokratiaa vaativiin joukkoihin, muttei voinut raskautensa vuoksi. Hän kysyy kuinka moni oli todistamassa vuoden 1980 tapahtumia. Kuvakulma tämän kysymyksen jälkeen on sellainen, että esiintyjien vastauksista ei saa selvää. Seuraavaksi keski-ikäinen mies kertoo sukulaisistaan, jotka olivat eri puolilla veristä konfliktia. Molemmat sukulaiset selvisivät, ja mies kertoo, että on itse pystynyt antamaan anteeksi ja jatkamaan elämäänsä. Hän haluaa tietää, kuinka monen mielestä kansannousun aikainen presidentti olisi pitänyt pitää vankilassa tämän loppuelämän ajan. Vain noin parikymmentä esiintyjää vastaa kieltävästi. Viimeisenä keski-ikäinen nainen kertoo, että hän ei halua, että Gwangju nähdään uhrina tapahtumien vuoksi. Hän toivoisi, että menneiden aikojen kipeitä muistoja käytettäisiin tienä uuteen alkuun, ja haluaa tietää, kuinka moni on hänen kanssaan samaa mieltä. Lähes kaikki vastaavat myöntävästi.

Myöhemmin esityksessä kysytään, kuinka monen mielestä armeijan ei tulisi puuttua politiikkaan. Tähän kysymykseen vastaavat vain ne esiintyjistä, joilla on mahdollisuus äänestää Etelä-Koreassa, eli esimerkiksi lapset eivät ole mukana vastaamassa. Vastaajista yhtä lukuun ottamatta kaikki vastaavat myöntävästi. Kenties kysymys on saanut innoituksensa menneen sotilashallinnon huonoista muistoista. 18.5.1980 kansannousu on ilmeisesti edelleen Etelä-Koreassa muistettu ja merkittävä tapahtuma, sillä myös yleisöltä kysytään asiasta. Kun yleisöltä kysytään kuinka moni kuvitteli, että 100 % *Gwangju* -esitys koskisi kansannousua, noin puolet yleisöstä nostaa kätensä. Käy myös ilmi, että ilmeisesti väkivaltaisuuksista ei raportoitu välittömästi niiden ollessa käynnissä, sillä yleisöstä suuri osa myös vastaa, että kuuli tapahtumista vasta jälkikäteen. Toki vastaus voi selittyä myös

sillä, että yleisön joukossa on henkilöitä, jotka ovat liian nuoria muistamaan vuoden 1980 tapahtumia ja ovat esimerkiksi oppineet tapahtumista koulussa.

Vaikuttaisi siltä, että esitysten kohdekaupunkeihin kiinnittyminen paikallisesti kiinnostavilla kysymyksillä on tapahtunut konseptin kehittyessä esityssarjaksi, sillä 100 % *Berlin* -esityksessä käsitellään selkeästi vähemmän paikallisia aiheita kuin muissa katsomissani sarjan esityksissä. Esityssarja on myös ajan mittaan kehittynyt yhteiskunnallisempaan suuntaan sen suhteen, että poliittisten kysymysten ja aiheiden määrä on lisääntynyt vuosien 2008-2014 välillä. 100 % *Berlin* -esityksessä poliittisia kysymyksiä ei käsitellä juuri lainkaan, tai ne jäävät hyvin yleiselle tasolle, kuten esimerkiksi silloin, kun kysytään kuinka moni kuuluu poliittiseen puolueeseen.

### 3.3 100 % *City* -esityssarjan lavastus

100 % *City* -esityksen näyttämön keskiosassa on suuri, pyörivä, pyöreä alue, joka on muuten mustasta näyttämöstä erotettuna väritykseltään sinisenvihreä. Näyttämön takaseinällä on kangas, jolle heijastetaan näyttämön tapahtumia. Toisinaan kankaalle heijastetaan kuvaa pyöreästä alueesta ylhäältä päin kuvattuna. Toisinaan pyöreälle alueelle heijastetaan erinäisiä kuvia, kuten rulettipöytä tai kaupungin kartta, toisinaan myös lähikuvaa esiintyjistä. Lisäksi esiintyjillä on käytössään muutama mikrofoni, sekä osan aikaa esityksestä porras- ja/tai penkkirakennelmia. Muuten näyttämö on lavastuksesta paljas.

Näyttämön pyöreä alue ja varsinkin alueesta ylhäältäpäin kuvattava, esiintyjien taakse heijastettava videokuva on tärkein esityksen lavastuselementti. Ylhäältä päin kuvattua kuvaa seuratessaan katsoja voi havaita paremmin, kuinka suuri määrä esiintyjä on sijoittunut millekin puolelle näyttämöä, sillä usein esiintyjät jäävät toistensa selkien taakse katsojalta piiloon. Videokuvan avulla katsoja hahmottaa helpommin, kuinka suuri osa esiintyjistä on vastannut kysymyksiin myöntävästi, kuinka moni kieltävästi.

Toisaalta pyöreä alue – sekä itse näyttämöllä että heijastuksena valkokankaalla – toimii lavastuselementtinä myös erilaisia assosiaatioita herättävänä tekijänä. Pyöreä muoto herättää mielikuvia maapallosta ja sillä liikkuvista ihmisistä. Toisaalta kuvasta tulee mieleen mikroskoopin linssin alla oleva petrimalja ja sillä liikkuvat eliöt - tämä herättää

ajatuksia esityksestä jonkinlaisena ihmiskokeena. Tieteellinen koe esitys ei ole, mutta mielikuvia tieteen maailman suuntaan kuvat joka tapauksessa vievät. Kolmanneksi videokuvalla liikkuvat ihmiset tuovat mieleen pienet, touhuissaan häärivät muurahaiset, jotka liikkuvat lakkaamatta, jatkavat omaa tehtäväänsä muusta maailmasta piittaamatta.

### 3.4 100 % City -esityssarjan esiintyjät

Kuten on tullut jo ilmi, Rimini Protokoll välttää käyttämästä projekteissaan ammattinäyttelijöitä. Tämä poikkeaa monien muiden dokumenttiteatteria tekevien ryhmien tavasta toimia. (Malzacher 2012, 81.) 100 % City -projektissa Rimini Protokollin käyttämät asiantuntijat (experts) ovat lähinnä omien mielipiteidensä ja elämiensä asiantuntijoita, toisin kuin vaikka ryhmän esityksessä *Mr. Dağacar and the Golden Tectonics of Trash* (2010), jossa esiintyjät ovat istanbulilaisia jätteenkerääjiä, jotka kertovat esityksessä työstään (Junttila 2012, 303-309).

Koska esiintyjät Rimini Protokollin esityksissä eivät ole ammattilaisia, ei heillä ole ammattilaisten tekniikoita vuorosanojen unohtamisen tai virheiden varalle. Tämänäköinen epätäydellisyys ja hauraus tuovat esityksiin autenttisuuden elementin. Esitysten dramaturgiassa on otettu huomioon virheiden mahdollisuus, ja jätetty tilaa sille, että muut esiintyjät pystyvät auttamaan esiintyjää, joka on hetkellisesti hukannut paikan, jossa mennään. Florian Malzacher käyttää tämänäköisyydestä esiintyjien yhteisvastuusta Rimini Protokollin esityksissä termiä *dramaturgy of care*, vapaasti suomennettuna huolenpidon dramaturgia. Käytännössä huolenpidon dramaturgia tarkoittaa vuorosanojen unohduksiin ja kömmähdyksiin varautumisen ohella myös esimerkiksi sitä, että huonosti liikkuva esiintyjä saatetaan auttaa näyttämölle ja sieltä pois, tai sitä, että ohjaaja on näyttämön reunalla antamassa esiintyjille merkkejä siitä, mitä seuraavaksi on tapahtumassa. Tällaiset apukeinot ovat näkyvillä Rimini Protokollin kaikissa näytelmissä, toisinaan hienovaraisemmin, toisinaan selkeämmin, mutta ne kirjoitetaan mukaan osaksi esitystä, eikä niitä pyritäkään piilottamaan yleisöltä. (Malzacher 2012, 84-85.)

Tätä Rimini Protokollin töissään harjoittamaa haurauden estetiikkaa ja sen tuomaa vaikutelmaa autenttisuudesta vahvistaa myös Hans-Thies Lehmannin ajatus siitä, että "tosi" on jo käsitteenä teatterissa mahdoton, mutta on kaiken aikaa läsnä, ja tulee

näkyväksi yleensä vain virheissä. Esityksessä tapahtuvia virheitä samanaikaisesti pelätään ja toivotaan, sillä ne ovat hetkiä, joissa todellisuus hetkellisesti tunkeutuu näyttelemiseen. Lehmann ei laske esimerkiksi yleisön suoraa puhuttelua todellisuudeksi teatterissa, sillä tällaiset suljetun teatterin rakenteen hajottavat keinot ovat jo osa konventiota ja ohjattua teatterin muka-todellisuutta. Kiinnostavia vaikuttavuuden hetkiä tapahtuu esityshetkessä, kun katsoja ei voi olla varma, onko esiintyjän toiminta näyttämöllä tarkoituksellista ja ohjattua, vai kenties virhe, joka tapahtuu todellisuuden tasolla. Tähän epävarmuuteen perustuu Lehmannin mukaan monen esityksen vaikuttavuus. (Lehmann 2009, 174-176.) Se, että Rimini Protokollin töissä virheisiin varaudutaan, kertoo, että halutaan välttää tilanteita, joissa esiintyjä joutuisi naurunalaiseksi. Lisäksi esiintyjille halutaan tehdä mahdollisimman turvallinen olo näyttämöllä. Varokeinojen näkyväksi tekeminen yhtäältä muistuttaa yleisöä esityksen rakennetusta luonteesta. Yleisölle tehdään näkyväksi, että on olemassa käsikirjoitus, jonka mukaan esiintyjien kuuluisi toimia, mutta mikäli käsikirjoitus unohtuu, varokeinot ovat palauttamassa esityksen takaisin raiteilleen. Toisaalta taas varokeinojen näkyvyys muistuttaa sellaisesta todellisuuden tasosta, jossa yleisön kohtaamat esiintyjät eivät ole ammattinäyttelijöitä, joilla olisi omasta takaa keinoja näyttämöllä tapahtuvista virheistä selviytymiseen, vaan he saattavat tarvita apukeinoja.

*100% City* -esityksissä esiintyjät eivät kerro koko elämäntarinaansa, vaan he jakavat vain pieniä, satunnaisen oloisia yksityiskohtia. Esittelykohtauksessa he kertovat lyhyesti jotakin itsestään, useimmiten nimensä, kenties ikänsä ja jotakin taustastaan, toisinaan myös kuka heidät pyysi esitykseen mukaan tai kenet he itse kutsuivat mukaan. Tarkempi kuva siitä keitä esiintyjät itse asiassa ovat, tulee heidän mielipiteidensä ja vastaustensa kautta. Katsojana huomaa usein jäävänsä seuraaman muutaman tietyn esiintyjän vastauksia. Toisaalta samalla sadan hengen joukossa on eräänlaista anonymiteettia. Sadan esiintyjän antaessa vastauksiaan siirtymällä eri puolille näyttämöä yksittäiset vastaukset ja vastaajat katoavat helposti, mutta kuva siitä, minkä suuruinen osa esiintyjäjoukosta vastaa mitään, jää helpommin mieleen.

*100% City* -esityksissä on mukana myös lapsiesiintyjä. Esityksen uskottavuuden kannalta tämä on välttämätöntä, sillä tietty prosentti jokaisen kaupungin asukkaista on alaikäisiä, ja mikäli *100% City* haluaa antaa kuvan, että se esittää tilastollisesti kulloistakin kaupunkia

mahdollisimman tarkasti, tarvitaan lavalle myös lasten ikäryhmän edustajia. Monet kysymyksistä ovat sellaisia, että on oletettavaa, että varsinkaan pienemmällä lapsilla ei voi olla kykyä käsittää niitä, saati vastata niihin oman näkemyksensä mukaan. Vaikuttaisi kuitenkin siltä, että lapset ovat mukana vanhempiansa seurassa ja ovat kaiken aikaa holhoojiensa valvonnan alla. Tämä mielestäni vähentää eettisiä ongelmia, joita liittyy lasten käyttämiseen tämäntyyppisessä esityksessä. Vanhemmat todennäköisesti ovat kaiken aikaa tietoisia siitä, mitä lapset mahdollisesti itsestään paljastavat. Toisaalta on myös oletettavaa, että esityksen katsoja osaa lukea esitystä niin, että niin sanottujen vaikeiden kysymysten kohdalla pienemmät lapset kenties vain pysyttelevät vanhempiansa rinnalla, eivätkä vastaa kysymyksiin itse.

Katsojana en myöskään seuraa lapsia sen mukaan, mitä nämä vastaavat kysymyksiin, vaan enemmänkin sillä ajatuksella, että on kiinnostavaa seurata, kuinka lapset jaksavat keskittyä koko pitkän, puolitoistatuntisen esityksen ajan. Lapset ovat suloisia katseenvangitsijoita, mutta esiintyjinä lapset eivät kuitenkaan ole vain söpöjä maskotteja. He ovat yhtä paljon kaupunkinsa edustajia kuin vanhempansakin. Esitys kaupungista, jonka asukkaiden edustajista puuttuisi yksi ikäryhmä kokonaan, vaikuttaisi teennäiseltä ja kaikin puolin vinoutuneelta. Osaan kysymyksistä lapsilla voi myös olla mielipiteitä, ja yksilöinä heillä on oikeus sellaisia esittää.

Katsomissani sarjan esitysten esiintyjissä erityistä huomiota kiinnittää 100 % *Melbournen* suuri maahanmuuttajaosuus sadan esiintyjän joukossa. Yhtä lailla katsojana huomio kiinnittyy 100 % *Gwangju* -esityksessä maahanmuuttajien vähäisyyteen. 100 % *Gwangju* -esityksessä on mukana vain yksi ainoa maahanmuuttaja, sillä Gwangjun väestöstä vain yksi prosentti on maahanmuuttajia. 100 % *Berlin* ja 100 % *Cork* -esityksissä molemmissa on mukana useampia maahanmuuttajia, mutta vähemmän kuin *Melbournen* esityksessä.

Mediatutkija David Morleyn mukaan maahanmuuttajavähemmistöjen vähäinen edustus television viihdeohjelmissa on saanut osaltaan aikaan, että maahanmuuttajia ei koeta osaksi tavallista arkielämää, mikä taas osaltaan on johtanut mielikuvaan maahanmuuttajista vieraina olentoina, jotka eivät itse asiassa ole edes tavallisia ihmisiä (Morley 2003, 171). Tämän takia maahanmuuttajien ja muiden vähemmistöjen edustus on tärkeää niin mediassa ja viihteessä kuin taiteessakin. Voisi toivoa, että maahanmuuttajien,

myös kenties heikosti kieltä taitavien, näkyminen 100 % *City* -esitysten kaltaisissa esityksissä, esityksissä joiden pyrkimys on representoida todellisuutta mahdollisimman tarkasti, arkipäiväistäisi ja normalisoisi erilaisia etnisyyksiä edustavien ihmisten kuulumisen jokaisen oman paikallisuuden piiriin. Rimini Protokoll ei ole asettanut tällaista tavoitetta esityksilleen, mutta koska esityksissä on maahanmuuttajaedustus, tällainenkin epäsuora vaikutus voi olla mahdollinen. Koska näen 100 % *City* -esitysten pyrkivän yhteisössä yhteenkuuluvuuden tunteen herättämiseen, koen myös, että tällöin on erityisen tärkeää, että usein näkymättömiin jäävät tai virallisissa kanavissa aliedustettuina olevat vähemmistöt, kuten maahanmuuttajat, ovat edustettuina yhteisönsä jäseninä, kuten 100 % *City* -esityksissä tapahtuu.

Kukaan ei tietenkään myöskään edusta pelkästään maahanmuuttajaa tai muuta vähemmistöä. Maahanmuuttaja voi kieltäytyä edustamasta ”maahanmuuttajuutta”, vaan voi haluta identifioitua vaikkapa ammatti-identiteettinsä kautta. (Huttunen 2013, 256.) Mikko Lehtosen mukaan olennaista on, keillä on oikeus tuottaa yhteisöään, eli ”meitä” ja toisaalta myös ”muuta” koskevaa tietoa, ja ketkä ylipäätään kelpuutetaan niiden joukkoon joista tietoa halutaan. Lehtosen mukaan yhteisöön kuulumista onkin ajateltava sisällyttämisen kautta eikä pois sulkevasti. (Lehtonen 2013, 20.) 100 % *City* -esityksissä maahanmuuttajat ovat toki demografisesti edustamassa kansalaisuuttaan, mutta esityksissä he saavat olla myös yksilöitä mielipiteineen. Mutta koska kansalaisuus on yksi viidestä päättävästä tekijästä, joilla esiintyjä on valittu mukaan, väistämättä kansalaisuus ja siirtolaisstatus ovat asioita, jotka nousevat esityksessä esiin.



#### 4. GLOBALISAATIO & ILMIÖT SEN YMPÄRILLÄ

Katson oleelliseksi tarkastella 100 % *City* -esityssarjaa esimerkiksi sellaisten käsitteiden kautta kuin *globalisaatio*, *kulttuuri*, *paikka*, *paikkaan kuuluminen*, *identiteetti* sekä *paikallisuus* kautta. Nämä käsitteet limittyvät toisiinsa monin tavoin, ja toisinaan niiden avaaminen tapahtuu päällekkäin. Kuten jo mainittua, Rimini Protokoll on asettanut 100 % *City* -esityksille tavoitteen näyttää millainen kulloinenkin kohdekaupunki on tilastojen takana. Tähän sisältyy implisiittisesti väite, että jokaisessa esityskaupungissa on jotain omailemaista, joka tekee siitä omanlaisensa, sekä tarinan kertomisen arvoisen. Väitteeseen taas sisältyy kysymys, mikä paikasta tekee omanlaisensa, sekä millaisista asioista kaupungit ylipäättään muodostuvat?

##### 4.1 Globalisaatio sekä edeltäjänsä

Richard Schechner määrittelee globalisaation seuraavasti:

[Y]hteyksien ja riippuvuuksien verkosto tieto- ja talousjärjestelmien sekä yhteiskunnallisten, kulttuuristen, teknisten ja ideologisten järjestelmien välillä. Täydellinen globalisaatio merkitsee täydellistä yhteensitoutumista ja monenkeskistä riippuvuutta. (Schechner 2016, 401.)

Ulf Hannerz määrittää globalisaation vaikutukset kahdella tavalla. Yhtäältä sellaiset sosiaaliset rakennelmat, jotka eivät aiemmin ole olleet juuri vuorovaikutuksessa, törmäävät toisiinsa. Toisaalta taas globalisaatio tarkoittaa myös kulttuuristen merkitysten ja ilmaisutapojen leviämistä. (Hannerz 1996, 56.) Vaikka vaikuttaisi siltä, että globaalistuminen on viime vuosikymmeninä kiihtynyt, ei kulttuurien välinen vaihto ole uusi ilmiö. Kulttuureilla tai edes mailla ei ole koskaan ollut selkeitä rajoja, ja kulttuurien välistä vaihtoa on ollut kautta aikojen. Ideat, tavat ja kulutushyödykkeet ovat kulkeneet yli kulloistenkin valtiorajojen koko ihmisten historian ajan. Toisaalta taas globalisaatio ei ole pelkästään laajeneva, peruuttamaton ja yhä kiihtyvällä tahdilla nopeutuva ilmiö. Esimerkiksi sellaiset maat kuin Burma koettavat sulkea maansa rajoja globaalin yhteisön ulottuvilta. (Hannerz 1996, 18.)

Kansallisvaltioiden idea ja niiden toiminta vahvoina, autonomisina vaikuttajina, on itsessään melko moderni konsepti. Ja vaikka yksittäisten valtioiden välillä on suuria

eroavaisuuksia, näyttäisivät ne ainakin virallisella tasolla tunnustavan samanlaiset päämäärät modernisaatiosta. (Hannerz 1996, 48-53.)

Richard Schechner huomauttaa, että globalisaatiolla on historiallisia edeltäjiä. Ennen globalisaatiota olivat kolonialismi sekä imperialismi, joiden vaikutukset näkyvät edelleen nykyisissä globaaleissa suhteissa. (Schechner 2016, 402.) Esimerkiksi nykyisen Australian 20 miljoonan asukkaan väestön tausta on alun perin kolonialismista alkunsa saaneessa uudisasutuksessa. Australiassa asui noin 400 000 aboriginaalia, kun Britannian kolonisaatio maahan alkoi 1700-luvun lopulla. Kulloisetkin historian tapahtumat ovat näkyneet siinä, keitä Australiaan on missäkin vaiheessa muuttanut. Aluksi Australiaan saapuvat siirtolaiset olivat lähinnä tuomittuja rikollisia Britanniasta ja Britannian siirtomaista. 1850-luvulla maahan tuli jo paljon vapaaehtoisia siirtolaisia, sillä Australian Bathurstista löytyi kultaa, joka kiinnosti monia. Näitä aikoja myös Australiaan saapuvien kansallisuuksien määrä alkoi monipuolistua, kun esimerkiksi kiinalaisia, yhdysvaltalaisia ja mannereurooppalaisia saapui suurin joukoin. 1900-luvun alussa Brittiläinen kansainyhteisö asetti aasialaisten pääsyyllä Australiaan rajoituksia, jotka kestivät yli maailmansotien aina 1950-luvulle asti. Rajoitteiden aikana Australiaan saapui esimerkiksi natsien vainoista selvinneitä Euroopan juutalaisia. Erityisesti 1970-luvulta lähtien aasialaisten maahanmuuttajien määrä on jälleen kasvanut. Lisäksi viime vuosina on kasvanut erityisesti Lähi-idästä tulevien maahanmuuttajien määrä. (www15.)

*100 % Melbourne* -esityksessä kolmestakymmenestäviidestä ei syntyjään australialaisesta seitsemän ilmoittaa tulevansa Brittein saarilta, yhdeksän Manner-Euroopasta, yhdeksän Oseaniasta tai Kaakkois-Aasiasta, kolme Kiinasta, kolme Keski-Aasiasta, kolme Afrikasta tai Lähi-Idästä ja yksi Yhdysvalloista. *100 % Melbourne* -esityksen perusteella Australian maahanmuuttajien syntytaustat ovat edelleen moninaisia, mutta Britannian ja Australian pitkä historia näkyy edelleen suurena brittien edustuksena. Kuitenkin on erikoista, että vaikka nykyinen Australia on uudisasuttamisen ja maahanmuuton tulosta, maan maahanmuuttopolitiikka on varsin ankaraa, ja maahan pyrkijät suljetaan keskuksiin saarille, joista raportoidaan valituksia kurjista oloista (www16).

Lisäksi kiinnostava huomio on, että Melbournen esityksessä aboriginaalit ovat näkyvissä vain yhden monivalintakysymyksen verran. Esiintyjiltä kysytään, kuinka monta

alkuperäisväestöön kuuluvaa ystävää heillä on. Vaihtoehtoina on ei yhtään, yksi tai useampi kuin yksi ystävä. Vastauksen aikana kuvakulma siirtyy lähikuviin, joten on hankala muodostaa vastauksista kokonaiskuvaa, mutta lähikuvissa näkyy kaikkia vastausvaihtoehtoja. Kuitenkaan kukaan esiintyjistä ei ole alkuperäisväestön edustaja.

Thomas L. Friedman jakaa maailman yhteyksien ja välisyyksien syntymisen kolmeen osaan tai vaiheeseen. Ensimmäinen globalisaation jakso ajoittuu hänen mukaansa noin vuosien 1492-1800 väliselle jaksolle, eli alkaen ajasta, jolloin Kolumbus lähti ensimmäiselle löytöretkelleen. Tämän ajanjakson merkkeille pantavia liikuttajia olivat uskonto ja imperialismi, ja alueita valloittivat ne, joilla oli eniten voimaa ja kapasiteettia liikkua. Friedman sijoittaa toisen globalisaation jakson noin vuosiin 1800-2000, johon sijoittuvat teollistuminen ja aikakauden loppupuolelle monikansallisten yritysten voittokulku. Alkupuolella tätä ajanjaksoa globaalien verkostojen syntymistä edistivät höyryvoima ja rautatiet, jälkipuolella taas tehokas viestintäkustannusten lasku puhelimien, satelliittien, tietokoneiden ynnä muiden teknologisten keksintöjen yleistyessä. Tälle aikakaudelle sijoittuu globaalien markkinoiden synty. Kolmas globalisaation vaihe on alkanut noin vuonna 2000, ja tässä kolmannessa vaiheessa on huomionarvoista Friedmanin mukaan, että yksilöillä on aiempaa paremmat mahdollisuudet globaaliin kanssakäymiseen. Friedmanin mukaan nykyajalle on omaleimaista yksilöiden, eikä pelkästään yritysten välinen kilpailu. Yksilöiden välisen kilpailun, mutta toisaalta myös yhteistyön mahdollistavat henkilökohtaiset tietokoneet, niiden ohjelmat, joilla kuka tahansa voi käsitellä digitaalista sisältöä, sekä internet. Tällä ajalla myös individualismi on kasvanut, sillä globaalistumiseen yksilönä on aiempaa moninaisemmat mahdollisuudet. Kolmas globalisaation vaihe eroaa kahdesta aiemmasta myös siten, että vasta nyt Friedmanin mukaan pääasiallinen painotus ei ole vain länsimaiden kehityksessä, vaan myös muut maanosat pääsevät länsimaiden rinnalla vaikuttamaan sosiaalisesti, poliittisesti ja taloudellisesti. (Friedman 2007, 19-21.)

Ulf Hannerz huomauttaa, että yksilön mahdollisuudet olla mukana ylirajaisessa kanssakäymisessä on paljolti riippuvainen hänen kielitaidostaan. Kielitaito yleisellä tasolla mahdollistaa globalisaation. (Hannerz 1996, 21.) Ylirajaisuus ja globalisaatio eivät tarkoita, että kaikki asiat ovat kaikkialla. Joskus kulttuuristen asioiden siirtymien tiellä on esteitä,

eikä kaikkia kulttuurisia tapoja tai ideoita edes koeta kovin haluttaviksi asioiksi, jolloin niiden leviämistä voidaan koettaa rajoittaa. Lisäksi usein näkyvin globalisaation verkostojen toiminta tapahtuu keskusta-periferia -suuntaisesti. Toisin sanoen näkyvintä globaalia liikehdintää on maailman johtavien taloustoimijoiden liike syrjäisemmille seuduille internetin ja muiden medioiden sekä erilaisten kulutushyödykkeiden kautta. (Hannerz 1996, 50-51.) Doreen Massey huomauttaakin, että terminä globaalistuminen antaa harhakäsityksen siitä, että liike olisi kaikenkattavaa, kaikille vapaata ja esteetöntä, sekä tila rajatonta, vaikka todellisuudessa toiset toimijat ovat vapaampia ja näkyvämpiä kuin toiset (Massey 2008, 112-113). Usein globalisaatiosta puhuttaessa tarkoitetaan nimenomaan taloudellista globalisaatiota, eli pääoman vapaata liikettä, joka ei kuitenkaan koske ihmisiä (Massey 2008, 118).

Doreen Massey arvostelee ajatusta, että uusliberaali talousglobalisaatio hyväksytään itsestäänselvyytenä ja väistämättömänä kehityskulkuna. Esimerkiksi kun jokin valtio ei ole verkostoitumisen piirissä, katsotaan, että sen kehityskulku ennen pitkää kulkeutuu väistämättä länsimaisen globaalin modernisaation tielle. Tämä väistämättömyyden hyväksyminen johtaa siihen, että uusliberalismin ja globaalin vapaan kaupan tuloksena syntyvät naisten sekä ennestään köyhien asemien kurjistuminen hyväksytään ikään kuin asiaan kuuluvina teinä modernisaatioon. (Massey 2008, 114-115.)

Myös Richard Schechnerin mukaan osa ihmisistä katsoo, että globalisaatio on väistämätön askel yhteiskunnallisessa kehityksessä. Tämän käsityksen mukaan olemme ihmiskuntana matkalla kohti yhtenäistä maailmanjärjestelmää. Schechnerin mukaan mahdollinen yhtenäinen maailmanjärjestelmä tarkoittaisi talouden ja politiikan yhdistelmää, koska vapaiden markkinoiden kapitalismi ja demokratia ovat linkittyneet yhteen. (Schechner 2016, 438.)

Globalisaatioon kuuluu varallisuuden ja resurssien epätasainen jakautuminen. Doreen Masseyn mukaan resurssit, kuten museot, koulut, yhtiöiden pääkonttorit ynnä muut keskittyvät useimmiten suurkaupunkeihin. Tämä tarkoittaa myös sitä, että syrjäseutuja asuttavilla ihmisillä ei ole yhtäläistä pääsyä ja mahdollisuutta hyödyntää suurkaupunkien resursseja ja henkistä pääomaa, kuin suurkaupungeissa asuvilla. (Massey 2007, 160.) Massey kyseenalaistaa pelkän keskusta-periferia suuntaisen liikkeen. Hänen mukaansa

nuoret, työikäiset, koulutetut ihmiset muuttavat mahdollisuuksien perässä suurkaupunkeihin, jolloin köyhät maat ja kaupungit menettävät entisestään voimavarojaan (Massey 2007, 175). Globalisaation liike ei siis ole vain yhdensuuntaista, ja on monin tavoin myös ongelmallista.

100 % *Gwangju* -tallenne on nauhoitettu esityksen vieraillessa maan pääkaupungissa Soulissa. Käsi pystyyn -kohtauksessa esiintyjiltä kartoitetaan asenteita koskien pääkaupungin asemaa suhteessa muuhun maahan. Lähes puolentoista miljoonan asukkaan Gwangjua ei voi aivan verrata siihen, mitä Massey tarkoittaa syrjäseuduilla, mutta kysymyksistä ja vastauksista voi nähdä asetelman, joka pätee todennäköisesti moneen muuhunkin maahan kuin Etelä-Koreaan. Esiintyjiltä kysytään, kuinka monen mielestä liian monet asiat ovat keskittyneet Souliin ja selkeä enemmistö esiintyjistä vastaa myöntävästi. Mitä tarkoitetaan ”asioilla” ei tarkenneta, mutta parikymmentä esiintyjää vastaa myös myöntävästi kysymykseen siitä, kuinka moni haluaisi Gwangjun olevan Etelä-Korean pääkaupunki. Enemmistö esiintyjistä on vierailut Soulissa aiemmin, tykkää tehdä ostoksia siellä, ja monella on myös sukulaisia pääkaupungissa. Tästä huolimatta osa esiintyjistä pitää pääkaupungin asukkaita jopa ahneina tai ylimielisinä. Näiden vastausten kautta näyttää siltä, että vaikka pääkaupungin mahdollisuuksista pidetään – tässä tapauksessa ostosmahdollisuuksista – ainakin tämä otos ihmisiä soisi, että mahdollisuuksia jakautuisi pääkaupungin lisäksi enemmän myös omalle asuinseudulle.

Doreen Massey'n mukaan monesti globalisaatiopuheessa syrjäseudut halutaan nähdä uhreina, sekä niiden vaikeudet globalisaation tuotteena. Tällöin globalisaatio nähdään jonain abstraktina, joka tapahtuu paikoille, ja paikallisuudesta ja pienestä tulee kotoisaa ja lämmintä, jotain, jota tulee puolustaa globalisaation voimilta. Todellisuudessa globalisaatiota tuotetaan paikallisesti. Materiaaliset hyödykkeidenvaihdot ja ihmisten väliset suhteet ovat konkreettisia, paikoissa tapahtuvia asioita. Toisinaan myös paikallisella tasolla on mahdollista vaikuttaa globaaleihin kehityskuluihin, ja siihen, miten ne vaikuttavat paikallisesti, vaikka joissain toisissa kehityskuluissa paikalliset vaikutusmahdollisuudet ovat heikot. (Massey 2007, 166-168.)

Keskeisenä huolenaiheena globalisaatiossa on, kuinka pieni ja paikallinen mahtuu globalisaation maailmaan. Huoli on nostanut paikallisuuden puolustamisen reaktioita,

sekä paikallisuuden korostamista paikkojen sekä ihmisten identiteetin muodostamisessa. Erityisesti epävarmoina hetkinä ihmiset kaipaavat kuuluvuutta johonkin paikkaan, johonkin, jota kutsua kodiksi. (Massey 2003, 53-54.) Globalisaatiolle vastakkaisena reaktiona ovatkin nousseet romantisoidut kuvitelmat aikakaudesta, jolloin yhteisöt pysyivät paikallaan ja ulkopuolisilta vaikutteilta koskemattomina. Äärimmäisenä ilmiönä globalisaatiota vastaan on noussut vihamielinen nationalismi sekä rasismi. Näiden vaikutusten vuoksi Doreen Massey'n mukaan monet ovat olleet valmiita tuomitsemaan paikan tunnun haun taantumuksellisenä. (Massey 2008, 17-25.) Massey huomauttaakin, että kunkin paikan ainutlaatuisuuden tunnistaminen ei sulje pois sitä, että paikoilla ja ihmisillä on ollut aina olemassa yhteyksiä, ja että globalisaation nykykehitys korostaa noiden yhteyksien tihentymistä ja voimistumista (Massey 2003, 73). Massey'n mukaan käsitys paikan luonteesta voidaan luoda vain ymmärtämällä paikan suhde muualla oleviin paikkoihin. Tätä Massey nimittää *globaaliksi paikan tunnuksi*, jossa paikka ja paikallisuus nähdään linkitettyinä muihin paikkoihin, eikä "ulkopuolisia" vaikutteita koeta uhaksi paikan ainutkertaisuuden kokemukselle. (Massey 2008, 31.)

#### 4.2 Paikkaan kuulumisen tunne, identiteetti

Gillian Rosen mukaan identiteetin ja paikan suhde limittyy erityisesti paikkaan kuuluvuuden tunteessa, eli silloin kun ihminen kokee kuuluvansa johonkin paikkaan, tuntee olonsa kotoisaksi paikassa, kokee osaavansa toimia ja pystyvänsä olemaan rauhassa paikassa. Tämä kuuluvuuden tunne voi esiintyä mikrotasolla esimerkiksi kotona, omassa puutarhassa tai muussa vastaavassa, yleensä kotitalouden piirin sijainnissa. Toisaalta tunne voi esiintyä laajemmalla tasolla esimerkiksi kuulumisen tunteella jossakin yhteisössä, esimerkiksi harrastuksen tai työpaikan kautta. Kuuluvuuden tunnetta voi kokea myös kyläyhteisössä tai kaupunginosassa. Kaikkein laajimmillaan kuuluvuuden tunne esiintyy kansallisella tasolla ja maanosaan kuulumisen tasolla. Toisaalta jopa maailmankansalaisuuden tunnetta voi kokea, sillä maailman kanssa pääsee yhteyteen internetin, muiden medioiden ja matkustelun välityksellä. Käytännössä nämä kuuluvuuden tunteen tasot limittyvät keskenään eivätkä sulje toisiaan pois. Toisin sanoen siis tunne kuulumisesta paikallisyhteisöön ei tarkoita, ettei samalla voisi kokea samastumista ja yhteenkuuluvuutta johonkin toiseen yhteisöön vaikkapa aivan toisella

puolella maailmaa, silloinkin, kun yhteys tuohon toiseen yhteisöön on mediavälitteistä. (Rose 1995, 89-92.)

Esimerkkinä moneen paikkaan kuulumisesta nostan esiin 100 % *Melbourne* -esityksessä esiintyvän intialaislähtöisen naisen. Nainen on pukeutunut ylleen vaaleansinisen sarin, mikä kertoo, että kulttuurisesti hän kokee edelleen yhteyttä kotimaahansa, josta hän on lähtenyt yli neljäkymmentä vuotta aikaisemmin. Hän kertoo, että koki aluksi Australiassa vaikeaksi tottua niukkaan pukeutumiseen ja julkisiin hellyydenosoituksiin. Hän yrittikin kasvattaa lapsensa intialaisen kulttuurin mukaan, mikä aiheutti monia yhteenottoja hänen ja hänen tyttärensä välillä. Vuosia myöhemmin tytär meni naimisiin italialaistaustaisen miehen kanssa, ja häätjuhlassa oli tarjolla toisella puolella huonetta intialaista ruokaa ja toisella puolella italialaista ruokaa. Myös kasvatus- ja ruokakulttuurista kiinni pitäminen kertovat yhteydestä, josta on pidetty kiinni vaikka välittömän ympäristön tavat poikkeavat totutusta. Tarina päättyy naisen kertoessa, että nykyään hän on ylpeä voidessaan sanoa olevansa australialainen, ja että hänen tyttärellään on lupa julkisiin hellyydenosoituksiin. Tytär, joka myös on yksi esityksen esiintyjistä, tulee antamaan poskisuudelman äidilleen.

Myös Stuart Hall katsoo, ettei fyysinen paikka ole välttämättömyys jaetulle kulttuurille, sillä kommunikaatiojärjestelmät ovat mahdollistaneet yhteisten merkitysjärjestelmien, eli kulttuurin, jakamisen toisistaan kaukanakin olevien ihmisten kesken. Kuitenkin yhä edelleen vakiintuneena elää vanhanaikainen käsitys katsoa paikan ja kulttuurin yhteyttä niin, että tietty paikka toimii takuuna siihen kiinnittyvien yhtenäiskulttuurista. Paikan avulla luodaan symbolisia rajoja sille, keitä kulttuuriin kuuluu ja keitä ei. (Hall 2003, 91-92.)

Paikkaan kuulumisen tunne voi muuttua intensiivisemmäksi, kun henkilö kokee kuulumisensa uhatuksi. Paikkaan identifioituneet voivat vaatia paikan ja sen asukkaiden hallintaa paikan omaksi kokemisen perusteella. Tällöin voidaan myös syrjäyttää muita käsityksiä paikasta ja määritellä kenen käsitys paikasta on vallitseva ja keillä on oikeus kuulua paikkaan. Siten paikkaan kuulumisen linkittyy myös valtasuhteisiin. (Rose 1995, 97-100.)

Paikan identiteetin voi luoda myös sen kautta, mitä paikka ei ole. Esimerkiksi Euroopassa paikallisidentiteettiä on rakennettu toiseuden kautta vertaamalla eurooppalaisuutta Lähi-Itään ja islamilaiseen Pohjois-Afrikkaan. Tällöin Lähi-Itä ja Pohjois-Afrikka on asetettu eksoottiseksi, mutta myös taantumukselliseksi ja vähemmän kehittyneeksi toiseksi Euroopan rinnalle. Tällöin Euroopan identiteettiä on nostettu esittämällä eksoottisen "toisen" kulttuuri eurooppalaisen viitekehyksen kautta, eikä "toisen" kulttuurin omilla ehdoilla. (Rose 1995, 92-95.) Toiseuden kautta luodaan kuvaa siitä, kuka kuuluu tiettyyn paikkaan ja kuka ei. Toiseksi määritellään usein sosiaalisessa marginaalissa elävä, ihonväriltään, seksuaalisuudeltaan tai muulta ominaisuudeltaan valtaväestöstä poikkeava. (Rose 1995, 104.)

Katson, että *100 % City* pyrkii osoittamaan paikkojen moninaisuutta. Moninaisuus tulee ilmi ihmisten eriävien mielipiteiden ja elämänarvojen kautta, mutta myös siten, että esityksissä mukana olevat maahanmuuttajat ovat esityksissä mukana tasavertaisina kaupunkinsa edustajina. Myös tällä tavalla voidaan luoda kuvaa siitä, keitä paikkaan kuuluu ja kenelle paikka kuuluu. *100 % Cityn* vastaus tähän on sisällyttävä eikä ulos sulkeva.

#### 4.3 Paikka ja liike

Kuten Gillian Rose sanoo, paikalle annetut merkitykset voivat olla niin voimakkaita, että niistä tulee keskeinen osa paikkaan tavalla tai toiselle kiinnittyneiden ihmisten identiteettiä. Vaikka paikan tuntu ja merkitykset, joita ihminen paikalle asettaa, voivat olla henkilökohtaisia, ne eivät ole vain tulosta ihmisen omista tuntemuksista. Ihmisten kokemat merkitykset ja tuntemukset asioita kohtaan muokkaantuvat sosiaalisten, kulttuuristen ja taloudellisten olosuhteiden voimasta. (Rose 1995, 88-89.)

*100 % City* on omalta osaltaan luomassa mielikuvia, joita *100 % Cityn* yleisö ja esiintyjät antavat kohdekaupungeille. *100 % City* -esityssarjasta kootun videoinstallaation esittelytekstissä kerrotaan *100 % Cityn* nostavan kysymyksiä siitä, miten hahmotamme ja representoimme identiteettejä ja yhteisöjä nykyisessä globaalissa maailmassa (www8). Tähän sisältyy ajatus siitä, että annetaan tilaa kaupunkilaisille itselleen kertoa millaisena he näkevät kaupunkinsa ja oman roolinsa yhteisössään, sekä millaisena kaupunki



näyttäytyy heidän toiveissaan. Marvin Carlsonin mukaan esitys voi toimia yhteiskunnassa perinnettä murtavana ja tarjota tilaa tuoreille käyttäytymisrakenteille. Olennaista on, vahvistaako esitys kulttuurisia oletuksia, vai tarjoaako se mahdollisuuden vaihtoehtoisille oletuksille niistä. (Carlson 2006, 27.) Esiintyjät 100 % *City* -sarjassa eivät edusta ”tyypillistä” maansa kansalaista, mikä sellainen sitten olisikaan, vaan pyrkimys on tuoda näyttämölle nimenomaan demografisesti – ja kenties myös aatemaailmaltaan ja arvoiltaan – erilaisia ihmisiä. Rimini Protokollin roolitusprosessissa on nähtävissä mahdollisesti tietoinen pyrkimys stereotyyppien murtamiseen.

Antropologi Liisa Malkin mukaan kulttuuri on mielikuvissa paikkaan kiinnitetty. Kulttuurilla käsitteenä on monia yhtymäkohtia kansan käsitteen kanssa, jotka molemmat määrittyvät paikan kautta. Ihmisten ja paikkojen välisiä suhteita luonnollistetaan esimerkiksi kielen kautta siten, että ”paikaltaan siirtyneisiin” ihmisiin käytetään kasvitieteellisiä termejä, sellaisia kuten ”juuriltaan kiskottu”. Tällaisten luonnollistamisen kielikuvien kautta voi nähdä, että kulttuuristen ja kansallisten identiteettien katsotaan kiinnittyvän paikkaan. Paikallaan pysyminen on luonnollinen tila, kun taas liike katsotaan uhaksi niin kansalliselle kuin kulttuuriselle identiteetille ja ihmisen ”juurille”. (Malkki 2012, 43-44.)

Samoilla linjoilla Liisa Malkin kanssa on Doreen Massey. Hän huomauttaa, että aloilleen asettuminen on pitkään katsottu tavoiteltavaksi olotilaksi. Esimerkiksi 1600-luvun Britanniassa nomadi-elämää vastustettiin tiukalla irtolaisuuslainsäädännöllä. Paikkaan kiinnittymättömyys ja liikkuva elämäntapa eivät edusta vielä nykypäivänäkään esimerkiksi viranomaisnäkökulmasta oikeanlaista ja asianmukaista elämää. (Massey 2003, 56.) Myös David Morleyn mukaan paikalleen asettumista on pidetty kypsyiden ilmauksena, liikkeellä olo taas edustaa moraalista epäonnistumista. Tästä huolimatta erilaiset liikkuvuuden muodot, kuten matkustelu, on samanaikaisesti romantisoitu edistyksellisiksi. (Morley 2003, 163.)

Nykyisessä länsimaisessa globalisaatiopuheessa liike katsotaan usein hyväksi, ja paikallaan pysyminen taas merkiksi jälkeenjääneisyydestä. Liikkeen tärkeys näkyy esimerkiksi positiivisissa mielikuvissa, joita liitetään mainonnassa matkapuhelimiin ja kannettaviin tietokoneisiin. Samaan aikaan kuitenkin toisten liike on hyväksyttävämpää

kuin toisten. Esimerkiksi Suomessa kadulla kerjäävät romanit saavat osakseen paljon nuivaa huomiota. (Lehtonen 2013, 7-8.)

David Morleyn mukaan kummankaan vaihtoehdon, liikkumisen tai paikallaan pysymisen, hyvyys tai huonous ei ole oleellista. Oleellista on ihmisten suhteellinen valta elinoloihinsa. Liikkuminen ja sen mahdollisuudet ovat valtakysymys. Kuka saa ylittää rajalinjoja, minne ja kuinka pitkäksi aikaa? Tapahtuuko liikkuminen vapaaehtoisesti vai pakon edessä, omasta aloitteesta vai ei? (Morley 2003, 163.)

Tiettyä ironiaa voi nähdä siinä, että Rimini Protokollin jäsenillä tuskin on suuria vaikeuksia ylittää valtioiden rajoja saksalaisilla passeilla ja mennä tekemään teatteria eri puolille maailmaa, mutta ryhmän teoksissa esiintyy ihmisiä, joilla on ollut elämässään monenlaisia rajoituksia sen suhteen, missä he saavat olla ja minne mennä. *100 % Melbourne* -esityksessä keski-ikäinen nainen kertoo syntyneensä Bosnia-Hertsegovinassa. Balkanin sodan aikaan vuonna 1992 Serbian sotilaat piirittivät naisen kotikylän, eivätkä päästäneet asukkaita pois kylästä. YK ja Saksan Punainen risti kuljettivat naisen pakolaisstatuksella Saksaan, jossa hän perusti perheen. Seitsemän vuoden Saksassa asumisen jälkeen nainen karkotettiin. Hän muutti Australiaan. Nainen kertoo, että hänen vanhempansa yrittivät seurata tyttärtään, mutta Australia katsoi vanhemmat liian vanhoiksi, eivätkä he olleet tervetulleita samaan maahan tyttärensä kanssa. *100 % Gwangju* -esityksessä ainoa esiintyjä, jolla ei ole Korean kansalaisuutta on Kongon demokraattisesta tasavallasta kotoisin oleva mies. Hän kertoo menneensä ensin Kiinaan ja yrittäneensä saada viisumia useampiin maihin, mutta saaneensa hylkäyksen kaikkialta. Kun hän lopulta sai viisumin, hän kertomansa mukaan luuli hyväksynnän tulleen Pohjois-Korealta. Etelä-Korea myönsi miehelle pakolaisstatuksen vasta kuuden maassaolovuoden jälkeen. Esityksen ajankohtana mies kertoo olevansa professorina Gwangjun yliopistossa, jossa hän opettaa yhteiskuntatieteitä, aiheinaan muun muassa ihmisoikeudet. Hän kertoo tarinansa koreaksi, joka kieltä taitamattoman korviin kuulostaa sujuvalta. Miehen mukaan hän ei voi enää palata Kongoon, mutta hän muistaa maansa musiikin.

Esimerkiksi näiden kahden *100 % City* esiintyjän liikkuminen maailmalla on melko sattumanvaraista. Heillä ei ole juuri ollut valtaa siihen, missä he saavat olla ja asua, mihin he ovat tervetulleita ja mihin eivät. Yhdistyneiden kansakuntien pakolaisjärjestö

UNHCR:n mukaan vuonna 2015 pakon edestä kodistaan liikkeelle lähteneitä ihmisiä on ollut 65,3 miljoonaa. Näistä 65,3 miljoonasta 21,3 miljoonaa lasketaan pakolaisiksi. (www17.) Luku on niin suuri, että tuntuu tärkeältä ja olennaiselta, että liikkeelle pakotetut pääsevät ääneen jossakin, jotta he eivät jäisi pelkiksi luvuiksi. 100 % *City* näyttää, että olosuhteiden pakosta paikalleen jääneitä tai liikkeessä olevia on kaikkialla.

Doreen Massey huomauttaakin, että globalisaatio ei tarkoita rajatonta liikettä kuin pääomalle. Työvoiman, eli ihmisten liikkeelle sen sijaan laitetaan esteitä. Maailma yhdentyy uusliberaalin talouden ehdoilla, minkä luvataan olevan tie tasapainoon, mutta joka todellisuudessa lisää niin maiden sisäisiä kuin maiden välisiäkin eriarvoisuuksia. (Massey 2008, 118-119.) Vapaa liikkuvuus voi olla keskeistä liberaalissa politiikassa ja vapaassa kaupassa, mutta samalla ihmisten ja informaation liikettä valvotaan entistä enemmän joka paikassa olevien erilaisten valvontajärjestelmien avulla (Lehtonen 2013, 17).

Liisa Malkki kritisoi luonnollisena pidettyä kansojen järjestystä, jossa jokaista ihmistä vastaa tietty kansa ja kulttuuri. Kansojen järjestyksessä maailma koostuu kansojen perheestä, joilla on toisiinsa nähden selkeät erot, ja näistä eroista syntyvät kansalliset identiteetit. Tällöin ne, jotka eivät asetu edustamaan jotakin tiettyä kansallista tyyppiä, ajautuvat edustamaan ”vääränlaisia” ihmisiä, toisen luokan kansalaisia. Näin on käynyt esimerkiksi pakolaisille ja maahanmuuttajille. (Malkki 2012, 72-74.) Jokaisessa katsomassani esitystallenteessa esiintyjiltä kysytään, kuka tuntee olevansa toisen luokan kansalainen kaupungissaan. Jokaisessa esityksessä useampi kymmen vastaa tähän kysymykseen myöntävästi. Kokemus toisen luokan kansalaisuudesta ei välttämättä liity maahanmuuttaja- tai pakolaisstatukseen, ulkopuolisuutta ympäröivästä yhteiskunnasta voivat kokea myös syntyperäiset kansalaiset.

#### 4.4 Kulttuuri

Sosiaalianthropologi Laura Huttunen avaa kulttuurin käsitettä antropologian näkökulmasta. Huttusen mukaan antropologiassa kulttuurin käsitteellä on usein tarkoitettu taidetta mutta myös elämäntapaa. Kulttuurin taiteena on katsottu olevan pyrkimystä irti totutuista toimintamalleista ja tavoittelevan uuden luomista. Kulttuurin elämäntapana on taas katsottu olevan nimenomaan perinteissä pysymistä ja siksi hitaasti

muuttuvaa tai jopa paikalleen pysähtynyttä. (Huttunen 2013, 255.) Näiden kahden tavan välillä hahmottaa kulttuuri on siis selkeä ristiriita. On kiinnostavaa, että tässä erottelumallissa taiteen ikään kuin sallitaan pyrkiä uuteen, mutta kiistetään sen oikeus tai voima pyrkiä muutokseen siinä kulttuurissa, joka mielletään elämäntavaksi. Taide ikään kuin erotetaan omaksi, muusta elämästä irralliseksi kuplakseen.

Huttunen kritisoi ajatusta kulttuurista elämäntapana, sillä tällainen ajattelutapa on yhteydessä ”me” ja ”muut” -ajatteluun, jossa ihmisiä lokeroidaan heidän kulttuuristen tapojensa perusteella. Lokerointi taas rohkaisee tekemään joitakin ihmisiä yhteisyyden piiristä pois sulkevaa identiteettipolitiikkaa. (Huttunen 2013, 260.)

Kulttuuri (elämäntapana) on myös ajateltu ensisijaisesti mielen sisäiseksi asiaksi, skeemoiksi ja toimintamalleiksi, joiden avulla ihminen toimii yhteiskunnassa. Tätä ajatusta on kritisoitu toteamalla kulttuurin toteutuvan ihmisten välisessä toiminnassa ja siten olevan olemukseltaan sosiaalista ja ruumiillista toimintaa. (Huttunen 2013, 250-251.) Koska kulttuuri toteutuu sosiaalisessa kanssakäymisessä, kulttuuriset vaikutteet myös kulkevat rajalinjojen yli. Kulttuuri on luonteeltaan huokoinen, se omaksuu uusia vaikutteita ja muuttuu, samoin kuin myös ihmiset omaksuvat uusia kulttuurisia vaikutteita. (Huttunen 2013, 249.)

Myös Richard Schechner kritisoi taiteen erottamista muun kulttuurin piiristä. Hänen mukaansa perinteisesti taidetta ei ole katsottu yhtä lailla vakavaksi toiminnaksi kuin politiikka tai sodankäynti. Taide on katsottu lähinnä mahdollisuuksien pohdiskeluksi, ja siten tuomittu mimesiksen alueelle, ikuiseksi elämän jäljittelijäksi, vähemmän todeksi kuin muu kulttuuri. (Schechner 2016, 494.)

Richard Schechner jakaa kulttuurin kolmeen lajiin, paikallistasoon, keskitasoon ja yleiseen tasoon. Paikallistasolla vaikuttavat kaikkein selkeimmin havaittavat kulttuuriset merkit, kuten ruoat, kielet ja murteet. Keskitasolla paikalliset käytännöt ja tuotteet on viety globaaleille markkinoille. Yleisellä tasolla ihmiset kaikkialla syövät samoja ruokia, käyttävät samoja mediakanavia ja pukeutuvat samantyyppisiin vaatteisiin. Schechnerin mukaan tietyistä perusasioista, kuten vaatteista ja viihteestä on olemassa sekä paikallisia että globaaleja vaihtoehtoja, mutta globaali on yleistymässä paikallisen kustannuksella.

Tästä hänen mukaansa on esimerkkinä esimerkiksi se, kuinka paikallismedioiden tyyli kaikkialla yhdenmukaistuu. (Schechner 2016, 436.)

Marvin Carlson käyttää alun perin Milton Singerin 1950-luvulla esittelemää termiä *kulttuurinen esitys*. Tämä tarkoittaa, että kulttuuri koteloituu sille tunnusomaisiin tapahtumiin, eli kulttuurisiin esityksiin, jotka voidaan asettaa esille itselle tai muille, ja ne ovat kulttuurisen rakenteen kaikkein konkreettisimmat, näkyvät yksiköt. Tähän lukeutuu teatteri, mutta myös esimerkiksi konsertit tai vaikkapa sellaiset juhlat kuin häät. Yhteisenä piirteenä tällaisille tapahtumille on rajattu aikajänne, toimintaohjelma, määrätty esiintyjäjoukko sekä yleisö, sekä esityspaikka ja -tilanne. Kulttuurisen esityksen käsitteeseenkin sisältyy ajatus siitä, että kulttuurinen sisältö on ihmisten välisessä toiminnassa. (Carlson 2006, 28.)

Kuitenkaan kulttuuri ei ole mikään valmis käsikirjoitus, jonka pohjalta ihminen osaa toimia automaattisesti. Kaiken opitun kulttuurissa toimimisen taustalla on suuri määrä toistoja, jotka luovat tottumusta ja toimintamalleja. Samalla ihmisen toimintaan liittyy aina myös tilanteissa improvisointia. Ihmisillä, jotka toimivat useammalla kulttuurisella kentällä, on laajempi toiminnallinen repertuaari, kuin niillä, jotka toimivat vain yhdellä kulttuurisella kentällä. Ihminen ei myöskään menetä taitojaan toimia yhdessä kulttuurissa siirtyessään toiseen kulttuurin piiriin. (Huttunen 2013, 252-255.) Myös Marvin Carlson huomauttaa, että kulttuuriset teot voivat nousta sosiaalisesta mallista. Carlsonin mukaan sosiaalisten muotojen improvisointia tapahtuu erityisesti esiintymisakteissa. (Carlson 2006, 44.)

#### 4.5 Kulttuurienväliset esitykset

Se, että 100 % City -esitykset löytyvät internetistä, tuo ulottuvuuden esityssarjan kansainvälisyyteen. Richard Schechner määrittelee kulttuurienvälisen esityksen seuraavasti:

(*intercultural*): kahden tai useamman kulttuurin (ei niinkään valtion) välinen. Kulttuurienvälisissä esityksissä korostuvat yhteiset tai jaetut seikat tai päinvastoin erottavat tai ainutlaatuiset seikat; kulttuurienvälinen esitys voi olla harmoninen tai ristiriitainen tai molempia. (Schechner 2016, 402.)

Internetin kautta on mahdollista verrata yksittäisiä 100 % *City* -esityksiä keskenään. Vertaamalla esityksiä toisiinsa huomio kiinnittyy eroihin ja yhtäläisyyksiin, kuten Schechner sanoo, eli esimerkiksi maahanmuuttajien suureen määrään Melbournessa tai pimeässä kysyttyjen kysymysten suureen määrään Gwangjussa verrattuna muihin esityskaupunkeihin. Kulttuurienvälisyys on tutkimuskohteessani kahtalaista: yksittäinen 100 % *City* -esitys on kulttuurienvälinen siten, että kiertävä, saksalaisten tekijöiden esityskonsepti viedään uuteen kulttuuriin. 100 % *City* -esityssarja taas on useiden kulttuurien vuoropuhelu.

Richard Schechner määrittää kulttuurienväliseksi esitykseksi kansainvälisesti tuotetut performanssit ja teatteriesitykset, mutta myös esimerkiksi olympialaiset ja rock-konsertit, sekä erilaiset reagoinnit maailman tapahtumiin, kuten protestit globalisaatiossa vallitsevia epäkohtia kohtaan (Schechner 2016, 401-402).

Janelle Reineltin mukaan kaikki esitykset, joita ei tuoteta kansainvälisessä yhteistyössä, ovat osa kansallista diskurssia, mutta toisaalta myös monissa kansainvälisesti luoduissa esityksissä on kansallisia piirteitä. Kansainvälisyys ja kansallisuus ovat merkillepantavia piirteitä kutakuinkin kaikissa esityksissä, sillä jopa sellaiset esitykset, jotka eivät käsittele paikallisia tai globaaleja asioita, määritellään kansallisuuden kautta. Esimerkiksi Samuel Beckettin töitä on käsitelty suhteessa irlantilaisuuteen ja ranskalaisuuteen. (Reinelt 2005, 187-188.) Kuitenkin on kiinnostava huomio, että perinteiset puhenäytelmät muuttavat merkityksiään, jos ne siirretään aiotusta ympäristöstä radikaalisti poikkeavaan ympäristöön. Näytelmä on lajina sidottu tiettyyn, konkreettiseen sosiaaliseen ja henkiseen ilmastoon ja suuntautuu takaisin siihen. (Reinelt 2005, 201-202.) Kenties siis konseptiesitys vaihtuvalla roolituksella taipuu paremmin kansainvälisesti kiertäväksi, kuin perinteiset puhenäytelmät.

Reineltin mukaan kulttuuri voi toimia prosessissa valtioiden rajat ylittävän yhteisöllisyyden luomisessa. Tämän takia ollut paljon julkaisuja ja teoksia, jossa käsitellään kansakuntaa ja kansallisia kulttuurituotoksia ynnä muita aiheeseen liittyviä aiheita. (Reinelt 2005, 186-187.) Toisaalta Richard Schechner huomauttaa, että kulttuurienvälisten esitysten perimmäisenä pyrkimyksenä ei tarvitse olla yhdistäminen (Schechner 2016, 477). Esimerkiksi monet yhteisölliset performanssit, jotka käsittelevät

tietyissä paikassa asuvien, tietyn yhteisön henkilöiden asioita, toimivat juuri siksi, että useimmiten tällaiset asiat ovat myös yleistettävissä universaalimpaan ihmisyyteen kuuluviksi (Schechner 2016, 486).

Yleishumaanien yhtymäkohtien etsiminen esityksissä ei ole uusi ilmiö. Esimerkiksi Jerzy Grotowski on aikanaan ollut kiinnostunut universaalista, inhimillisestä totuudesta, ja tämä kiinnostus vei hänet urallaan tekemään kulttuurienvälisiä kokeiluja. Hän etsi esittämisen elementtejä, jotka menivät yli niiden kulttuuristen rajojen, joissa ne esiintyivät. Grotowskin oletus oli, että on olemassa yhtymäkohta kaikkein henkilökohtaisimman ja kaikkein objektiivisimman välillä. Kaikkein henkilökohtaisin oli hänelle yhteisesti jaettua ihmisyyttä, ihmisen ydinolemus. (Schechner 2016, 456-458.) Kuten luvussa kaksi tuli ilmi, myös Rimini Protokoll pyrkii esityksissään ihmiskunnan suurten teemojen käsittelyyn. Rimini Protokoll lähtee henkilökohtaisesta tarinasta, mutta pyrkii löytämään yhtymäkohtia henkilökohtaisen ja yleisen välillä, jolloin molempia voi katsoa entistä laajemmasta perspektiivistä. (Malzacher 2012, 80-81.) *100 % City* käy kerrallaan läpi sadan ihmisen otoksella sellaisia teemoja kuin paikkaan kuuluminen, erilaisuus ja moninaisuus sekä yhteisöllisyys. Kysymysten kautta käsitellään aiheita unelmista ja elämäntilanteista rahankäyttöön, uskonnollisuuteen, perheisiin ja kaikkea siltä väliltä. Kollektiivisesti koko esityssarjan esiintyjien pitäisi edustaa lähes koko maailmaa. Mikäli esitykset onnistuvat edustamaan kaikkia, jokainen katsoja löytää esityksistä jonkun, johon samaistua.

Hans-Thies Lehmann pohtii suhteessa kulttuurien välisiin esityksiin, ovatko kulttuuriset rajat menettämässä merkityksensä kokonaan monikansallisen kapitalismin myötä. Lehmannin mukaan kulttuuri tuotteistuu ja kulttuuri ja talous sekoittuvat, eivätkä enää ole rakenteellisesti vastakkain. Kulttuuristen rajojen ylittäminen muuttuu mahdottomaksi, mikäli rajoja ei enää ole. (Lehmann 2009, 412-413.) Näin katsottuna *100 % City* -esityssarja näyttäytyy täydelliseltä globaalin kapitalismin kulttuurituotteelta. Tätä kirjoittaessani esitys on läpäissyt kulttuuriset rajat jo Euroopassa, Amerikassa, Australiassa ja Aasiassa. Jossain määrin *100% Cityn* esitysidea muistuttaakin eräitä tositelevision muotoja, joissa samalla konseptilla esitetään ohjelmaa lukuisissa eri maissa, varioiden vain tiettyjä yksityiskohtia, jotta ohjelma istuisi optimaalisesti kulloiseenkin kohdekulttuuriin.

#### 4.6 Mediavälitteisyys

Globalisaatio ja ylijärjaisuus vaikuttavat osaltaan siihen, että osa kokemuksista, joita ihmiselle kertyy, kertyvät välitteisesti, eli esimerkiksi lehtiartikkelien tai internetin kautta. Kuitenkin sellaiset tapahtumat ja kokemukset, joissa ihminen on läsnä paikan päällä kokijana, ovat erityisiä, sillä tällaisissa tapahtumissa ihminen on mukana kaikkine aisteineen. Ulf Hannerzin mukaan ilman välittäviä laitteita koetut tapahtumat ovat voimakkaammin kontekstualisoituja kuin välitteiset tapahtumat, joissa olemme mukana ikään kuin toisen käden kokijoina. Tapahtumassa, jossa on itse läsnä, on välittömyyden tuntua. Kehollinen kokemus tarjoaa paikan tunnun. Paikallisella kokemuksella on siis merkitys, siitäkin huolimatta, että tuo paikka on areena sekoitukselle toisaalta tulevista vaikutteista. Sekoitus on joka tapauksessa uniikki, juuri tietynlaisissa olosuhteissa syntynyt, joten sekoituksen voi sanoa olevan paikallinen. (Hannerz 1996, 27.)

Myös Hans-Thies Lehmann nostaa ruumiidenvälisyyden olennaiseksi tapahtumiin, jotka eivät tapahdu mediavälitteisesti. Ei-mediavälitteisessä esityksessä aistihavainnot nousevat myös havainnoinnin kohteelle suureen osaan, sillä esiintyjä aistii yleisönsä. Kuitenkaan kyse ei ole Lehmannille pelkästä aistihavaintojen määrästä. Lehmannin mukaan mediavälitteisen sisällön katseluun ja kuunteluun ei sisälly samanlaista halua ja vastuuta kuin välittömästi tapahtuvaan esityskokemukseen. Hänen mukaansa mediavälitteisyys tyypistää tapahtuman vain signaalien ja informaation vastaanottoon ja lähettämiseen, vaikka Lehmann samalla myös väittää, että liikkuva sähköinen kuva vaikuttaa mielikuvitukseen paljon voimakkaammin, kuin näyttämöllä läsnä oleva ruumis. (Lehmann 2009, 368-369.)

Lehmann korostaa, että vaikka internetin ja nopealiikkeisen median ajassa ihmisten saamien kokemusten ja tiedon määrä on voinut ainakin mahdollisuuden tasolla kasvaa, on kyse kuitenkin yksityisistä kokemuksista. Lehmannille videon katselu internetissä on yksityinen tapahtuma silloinkin, kun katseluun sisältyy kommunikointimahdollisuus toisten saman videon kokijoiden kanssa. Lehmannin mukaan internet ei mahdollista kollektiivista kokemusta. (Lehmann 2009, 369-370.)

Internetin epäsosiaalisuus on voinut kenties pitää paikkansa vielä kymmenisen vuotta sitten Lehmannin kirjoituksen suomennoksen ilmestymisen aikaan, mutta toisaalta tulee



muistaa, että virtuaaliset kokemusmahdollisuudet ovat harpanneet eteenpäin valtavasti vuosikymmenessä. Tällä hetkellä esimerkiksi kehitetään mahdollisuuksia siirtyä kehollisesti tietokone- tai konsolipelin avattareksi ja tapoja kommunikoida muiden pelaajien kanssa virtuaalitodellisuudessa (www18).

Koen myös, että 100 % City -esitykset kommunikoivat keskenään juuri siksi, että ne ovat koottuna yhteen yhdelle verkkosivulle. Esitykset toimivat toki yksittäisinäkin teoksina, mutta vasta internetistä niistä muodostuu kokonaistaideteos, jonka osat vertautuvat toisiinsa. Lehmann ja Hannerz korostavat aistihavaintoja ja kehollisen kokemuksen merkitystä kontekstin luomiseksi tapahtumalle tai esitykselle, mutta mielestäni 100 % Cityn tapauksessa internet nimenomaan on tärkeä konteksti. Internet on kokoava voima tai resurssi, josta maailma on vähitellen tullut riippuvaiseksi. Kenties internet on myös ainoa kommunikointiväline, jolla enää voi tavoittaa suuria ihmismassoja. 100 % Cityn tapauksessa internet on myös kokonaistaideteoksen mahdollistaja.

Ulf Hannerz on hiukan eri linjoilla Lehmannin kanssa mediavälitteisyyden vaikutuksesta ihmisiin sekä epäsosiaalisuuteen. Hannerzin mukaan esimerkiksi juuri internetin kautta on mahdollista muodostaa yhteisöjä fyysisesti eri puolilla olevien ihmisten kanssa. Hannerz käyttää termiä '*transnational communities*', suomennettuna ylirajaiset yhteisöt. Hannerz kirjoittaa:

"Transnational communities" is not a contradiction in terms. This is a matter of kinship and friendship, of leisure pursuits, and of occupational and corporate communities. What is personal, primary, small-scale, is not necessarily narrowly confined in space, and what spans continents need not be large-scale in any other way. (Hannerz 1996, 98.)

Kaikkialla ihmiset ovat luoneet ylirajaisia ystävyksiä esimerkiksi ollessaan vaihtopilaana toisella puolella maailmaa, lomaillessaan naapurimaassa, pelatessaan verkossa pelejä eri puolella maailmaa olevaa vastustajaa vastaan, isännöidessään Airbnb-vieraita toiselta mantereelta ja niin edelleen. Nämä yhteydet muokkaavat ihmisiä ja heidän maailmankuvaansa, ja he voivat esimerkiksi vertailla oman ja monen muun maan elintapoja hyviä ja huonoja puolia keskenään, ja muodostaa näistä malleista itselleen parhaan tavan elää ja olla. Mitä Hannerz tarkoittaa, on että ihmisiä yhdistävät muutkin

asiat kuin kansallisuus, ja nykyaikana on mahdollista ulottaa yhteiset kiinnostuksenkohteet maantieteellisesti kaukana oleviin kohteisiin. Tällaisia pieniä ja suurempia yksityisiä verkkoja on lukemattomia, eivätkä ne välttämättä ole niin räikeän näkyviä, kuin ylikansallisen, kaupallisen maailman kenties tunnetuin merkki, pikaruokaketjun keltaiset kaaret, merkkinä niin tunnettu, että ei tarvitse edes mainita firman nimeä, jotta logon voi tunnistaa.

Rimini Protokollin verkkosivuilta löytyvät *100 % City* -esitykset on kuvattu ja leikattu ajatellen internet-levitystä, sillä jälki on ammattimaista ja tallenteet sisältävät harkittuja kuvakulmia. Olen nähnyt esitykset ainoastaan internetin välityksellä. Ilman tallenteita minun ei olisi mahdollista palata esityksiin, tarkistaa sanamuotoja ja tehdä kohtaustuetteloita tai verrata esitysten nyansseja keskenään.

Myös *100 % City* -esitysten esiintyjien, sekä yleisön on mahdollista katsoa aiempia esityksiä verkosta. Periaatteessa on siis mahdollista, että ensimmäisen *100 % Berlin* -esityksen jälkeen tapahtuneissa esityksissä esiintyjät ovat saaneet katsottavakseen valmiin mallin siihen, mitä heidän odotetaan tekevän, ja millainen esitys voisi olla. Vertaan jälleen *100 % City* -sarjaa tositelevisioon. Olen nykyisin tietoisempi siitä, mitä tositelevisioesiintyjiltä odotetaan kuin silloin, kun genre oli vielä uusi televisiossa. Jos itse osallistuisin johonkin tositelevisiosarjaan, ymmärtäisin formaatin ja kuinka minun tulisi eritellä tuntemuksiani ja ajatuksiani, jotta sanomisistani tulisi hyvää televisiota. Vuosien varrella, lukuisten tositelevisio-ohjelmien vallattua kuvaruudut, olen tullut genretietoisemmaksi mediavälitteisesti. En osaa sanoa, ovatko *100 % Berlin* -esityksen jälkeen tulneiden *100 % City* -esitysten esiintyjät nähneet aiempia sarjan esityksiä, mutta jos ovat, on heidän ollut mahdollista kerryttää "genretietouttaan" esiintymistään varten.

Vaikka esiintyjät itse eivät olisi nähneet aikaisempia *100 % City* -esityksiä, tekijöiden aiemmat kokemukset voivat vaikuttaa siihen, mitä he odottavat uudelta esitykseltä. Tällöin uudet *100 % City* -esitykset kerrostuvat aina aiempien esitysten päälle, osaksi jatkumoa, jota ohjaavat aiemmat kokemukset.

#### 4.7 Paikallisuus, paikallisuuden suojeleminen globalisaation vaikutteilta?

Richard Schechnerin mukaan estetiikka on kulttuurispesifistä (Schechner 2016, 464). Estetiikalla toki tarkoitetaan muutakin esitysteknistä muotokieltä, mutta kenties yksi syy 100 % *Cityn* lavastuksen minimaalisuuteen voisi olla kulttuurispesifisyyden välttämiseksi. Minimaalisuuteen voi olla myös käytännön syy. Vain vähän tai ei ollenkaan lavastuselementtejä sisältävä esitys on helpompi siirtää kaupungista ja maasta toiseen.

Richard Schechnerin mukaan taiteilijat ja aktivistit pyrkivät suojelemaan paikallisuutta kulttuurisen moninaisuuden nimissä (Schechner 2016, 486). Paikallisuuden suojeleminen tarkoittaa Schechnerille esimerkiksi sitä, että Japanissa perinteiset taiteenlajit ovat kansallisaarten asemassa ja perinteiden taitajia tuetaan taloudellisesti. Schechnerin mukaan köyhemmissä maissa joudutaan yksinkertaistamaan perinteitä ja myymään niitä turisteille. Alkuperäiskulttuurin kiinni pitämiseksi on täytynyt ensin vastustaa kolonialismin tyrkyttämiä, sitten globalisaation houkuttelevammin tarjoamia kulttuurivaikuteita. (Schechner 2016, 432-435.)

Paikallisen kulttuurin suojeleminen ei kuitenkaan tarkoita umpioon sulkeutumista. Kaikki kulttuuriset käytännöt kaikkialla ovat hybridejä. Ajatus kulttuurisesta puhtaudesta on vaarallinen harha, joka voi johtaa pyrkimykseen pakottaa ihmiset harjoittamaan näennäistä monokulttuuria. Lisäksi esimerkiksi suurkaupungeissa asuvat taiteilijat saavat väkisin vaikutteita ympäri maailmaa. (Schechner 2016, 491-493.) Kiinnostava ristiriita piileekin siinä, että ei ole olemassa "alkuperäistä" kulttuuria, koska kaikki kulttuurit ovat aina saaneet ja ottaneet vaikutteita toisistaan. Toisaalta "alkuperäisiä" kulttuureja halutaan suojella. Monille paikallisen kulttuurin suojeleminen tarkoittaa suojelua länsimaisten ja erityisesti yhdysvaltalaisen kulttuurivaikutteiden ylivallalta. (Schechner 2016, 432-438.) Myös Doreen Masseyin mukaan paikat ovat yhteydessä toisiinsa eriarvoisessa suhteessa. Riippuvuuksiin ja kytköksiin liittyy aina valtasuhteita, ja useimmiten valtasuhteet nykymaailmassa ovat muotoa vahva länsi, joka hyväksikäyttää köyhempiä tai poliittisesti heikompia. (Massey 2003, 75-78.)

Tätä vasten on myös hankala olla miettimättä, josko Rimini Protokollin taide on lännen invaasio? Länsimainen esitysr ryhmä vie valmiin esityskonseptin ympäri maailmaa eri kulttuureihin, ja väittää vielä, että tavoitteena on kertoa jotakin kohdekaupungista ja siellä

asuvista ihmisistä. Eivätkö tällaiset konseptiesitykset edistä kulttuurin tasapäistymistä ja kulttuuristen erojen tasoittumista, sekä piittaamattomuutta niin kutsutuista alkuperäiskulttuureista?

Paikallisuuden suojeleminen on siitä kiinnostava ilmiö, ettei ole selkeästi määritettyä rajalinjaa sen välillä, mikä on ikiaikaista, ”hyväksyttävää” kulttuurien sekoittumista ja toisaalta mikä on länsimaisen kulttuurin dominointia. En varsinaisesti epäile, etteikö länsimaalainen tai tarkemmin yhdysvaltalainen kulttuuri tyrkyttäisi itseään yli kulttuuristen rajojen, mutta tyrkyttäminen ei välttämättä tarkoita tyrkytettyjen vaikutteiden automaattista omaksumista. Vaikutteista voidaan myös poimia vain sellaiset piirteet, jotka toimivat oman itsen kannalta.

Ei pidä myöskään vähätellä niin kutsuttuun kohdekulttuuriin kuuluvien medialukutaitoa ja kykyä liikkua eri kulttuuristen kenttien välillä. Esimerkiksi konseptiesitykseen osallistuminen ei tarkoita, että esiintyjät tai katsojat eivät näkisi että esitys tarjoaa vain yhden mallin heidän yhteisöstään – sellaisen, joka perustuu osittain valmiina tarjottuihin oletuksiin siitä millaiset asiat ovat kiinnostavia ja kysymisen arvoisia yhteisössä. Esitys ei kerro kaikkia puolia kohdekaupungistaan, eikä esitys sellaiseen väitä pyrkivänsäkään.

#### 4.8 *Konseptiesitys*

Väitän, että 100 % *City* on yhteisön ulkopuoliselle, täysin erilaisesta kulttuurista tulevalle teatterintekijälle helpompi saada toimivaksi, kuin sellainen esitys, joka ei perustu valmiiseen konseptiin, ja jossa täytyy koota yhteisön tarina näytelmäksi. Konseptin yksinkertaisuus edesauttaa sen toimivuutta kulttuurissa kuin kulttuurissa. Lisäksi esityksestä on melko helppo pudottaa pois palasia, kuten yksittäisiä kysymyksiä tai jopa kokonaisia kohtauksia, ilman että esityskokonaisuus merkittävästi kärsisi.

Tarkastellessa kaikkien katsomiene esitysten esiintyjien asennetta, intoa ja heittäytymistä esiintymiseen, voi todeta työryhmän onnistuneen herättämään ainakin esiintyjissä halun edustaa itseään ja kaupunkiaan ja toimimaan esityksen puolella. Tästä voi tehdä johtopäätöksen, että konsepti ei jää vieraaksi ja vaikeasti tulkittavaksi ainakaan esiintyjille. Yleisölle esityksen lukemista helpottaa konseptin yksinkertaisuuden lisäksi, että esitystä katsoessa ei liity odotuksia siihen, millaisia tuntemuksia näyttämön tapahtumien tulisi

herättää. Esiintyjät kertovat ja näyttävät mielipiteitään, ja jokainen yleisön jäsen saa kokea mielipiteet millaisina hyvänsä oman arvomaailmansa ja sosiaalisen kontekstinsa kautta.

*100 % City* -esityssarja pyrkii toimimaan yhteisöllisenä taideteoksena. Ryhmän omien sanojen mukaan esityssarja pyrkii näyttämään kaupungin sellaisena kuin se on, demografisesti mahdollisimman tarkkana. Tähän sisältyy ajatus kaupungin identiteetin vahvistamisesta: "Tällaisia me olemme". *100 % City* on paikan representaatiota. On toissijaista, onnistuuko tai epäonnistuuko teos tehtävässään yhteisöllisenä esityksenä ja kaupungin kuvaajana, sillä mielikuvat syntyvät jo teoksen näkemisestä, ei siitä, onko kuva kulloisestakin kaupungista totuudenmukainen vai ei.

## 5. YHTEENVETOA

*100 % City* on dokumenttiteatteria, sillä se perustuu haastatteluihin ja tilastotietoihin kulloisestakin esityskaupungista. Rimini Protokoll suhtautuu vapaammin dokumentaariseen aineistoonsa kuin monet muut dokumentaaristen esitysten tekijät, joten kenties *100 % City* liikkuu jossakin dokumenttiteatterin ja kokeellisen teatterileikin välimaastossa. *100 % City* on myös pyrkimys näyttää kaupunki tilastojen takana sellaisena, kun mukana olevat esiintyjät haluavat sen esittää, kuitenkin konseptiesityksen tarjoaman kehyksen rajaamana. Lisäksi *100 % City* on mediavälitteinen kokonaistaideteos, verkosta löytyvä esitysten sarja, kuin rivi pieniä ikkunoita, jotka tarjoavat näkymän ympäri maailmaa.

Rimini Protokoll käsittelee sarjassa suuria teemoja, kuten yksittäisen ihmisen paikka yhteisössä, sekä yhteisössä vallitseva ihmiselämien moninaisuus. Tällaiset teemat ovat melko lailla universaaleja. Rimini Protokoll tavoittelee esityksillään universaaleja yhtymäkohtia ja samaistumispintoja yksittäisten henkilöiden tarinoiden kautta.

Jokaisessa esityskaupungissa on jotakin juuri kyseiseen kaupunkiin liittyvää, jotakin joka erottaa sen muista kaupungeista. Esimerkkejä tällaisista uniikeista asioista ovat esimerkiksi Berliinissä kaupungin historia jakautuneena kaupunkina, Gwangjussa taas sen asema edelleen kahtia jakautuneessa valtiossa. Kuitenkaan minkään kaupungin historia tai asema nykyhetkessä ei ole syntynyt umpiossa ja globaaleista suhteista riippumattomasti. Esimerkiksi Melbournen tämänhetkinen väestö on tulosta maahanmuutosta ja siitä, keitä maahan on milloinkin päästetty.

Esitys nojaa siihen, että tapahtumahistorian luetteloinnin sijaan kuva kaupungista syntyy demografisesti tarkan asukasotoksen kautta. Esityksessä demografinen otos kaupungin asukkaista tarkoittaa myös heterogeenistä arvomaailmaa ja erilaisia mielipiteitä. Yksi esityksen tärkeitä näkyviä piirteitä onkin ihmisten moninaisuus kaikissa sen kuvaamissa yhteisöissä.

Esityssarja pyrkii kiinnittymään jokaiseen kohdekaupunkiinsa erityisesti kyseistä kaupunkia ja kulttuuria koskevien kysymysten kautta, mutta kyse on kuitenkin konseptiesityksestä, joka viedään aina uuteen kulttuuriin valmiina mallina. Tällöin voisi

kenties ajatella, että konsepti ei kiinnity kohdekulttuuriin, vaan kohdekulttuuri muovautuu ulkoapäin tarjottuun malliin. Toisaalta esityssarja ei väitäkään, että se näyttäisi kohteistaan kaikkia puolia ja kulttuurisia sävyjä. Tilastoleikki on vain yksi tapa hahmottaa yhteisöjä.

Mielestäni 100 % *City* -esitykset pyrkivät toimimaan yhteisöllisinä teoksina, sekä korostamaan sitä, että yhteisöön kuuluu erilaisia ihmisiä. Yhteisöllisyys ei tarkoita yhtenäiskulttuuria tai joukkoon sulautumista, ja ihmiset voivat kokea yhteyttä ja kuulua samanaikaisesti useisiin eri yhteisöihin. Identiteetin rakentaminen paikkaan kuulumisen kautta ei tarvitse olla poissulkevaa ja epäkunnioittavaa, vaan moninaisuus voidaan hyväksyä osaksi modernia, globaalia yhteisöllisyyttä.

## 6. LÄHTEET

### Tutkimuskohteet

100 % *Berlin* (2008), ohjaus: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel

<https://vimeo.com/53336453>

tarkistettu 24.5.2017

100 % *Melbourne* (2012), ohjaus: Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/100-percent-melbourne>

tarkistettu 24.5.2017

100 % *Cork* (2013), ohjaus: Helgard Haug, Una McKeivitt

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/100-cork>

tarkistettu 24.5.2017

100 % *Gwangju* (2014), ohjaus: Helgard Haug, Daniel Wetzel

<https://vimeo.com/104284517?from=outrio-embed>

tarkistettu 24.5.2017

### Kirjallisuus

Balme, Christopher B. 2007, "Audio Theatre: The Mediatization of Theatrical Space" teoksessa Freda Chapple & Chiel Kattenbelt (toim.) *Intermediality in Theatre and Performance*, s. 117-124. Rodopi: Amsterdam.

Carlson, Marvin 2006, *Esitys ja performanssi: kriittinen johdatus*. Like: Helsinki.

Casey, Maryrose 2011, "Ngapartji Ngapartji: Telling Aboriginal Australian Stories" teoksessa Alison Forsyth & Chris Megson (toim.) *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, s. 122-139. Palgrave Macmillan.



Conquergood, Dwight 1985, "Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance" *Literature In Performance* 5, no. 2 (4/1985) *Communication & Mass Media Complete*.

Favorini, Attilio 2011, "History, Memory and Trauma in the Documentary Plays of Emily Mann" teoksessa Alison Forsyth & Chris Megson (toim.) *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, s. 151-166. Palgrave Macmillan.

Fiske, John 2003, "Toimi maailmanlaajuisesti, ajattele paikallisesti" teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*, s. 131-153. Vastapaino: Tampere.

Friedman, Thomas L. 2007, *Litteä maailma: 2000-luvun lyhyt historia*. Otava: Keuruu.

Hall, Stuart 2003, "Kulttuuri, paikka, identiteetti" teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*, s. 85-128. Vastapaino: Tampere.

Hannerz, Ulf 1996, *Transnational connections: Culture, people, places*. Routledge: London.

Hutchison, Yvette 2011, "Verbatim Theatre in South Africa: 'Living History in a Person's Performance'" teoksessa Alison Forsyth & Chris Megson (toim.) *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, s. 209-223. Palgrave Macmillan.

Huttunen, Laura 2013, "Improvisointi, kitka ja kulttuurin käsitteellistäminen" teoksessa Mikko Lehtonen (toim.) *Liikkuva maailma*, s. 245-260. Vastapaino: Tampere.

Jeffers, Alison 2011, "Looking for Esrafil: Witnessing 'Refugitive' Bodies in I've got something to show you" teoksessa Alison Forsyth & Chris Megson (toim.) *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, s. 91-106. Palgrave Macmillan.

Junttila, Janne 2012, *Dokumenttiteatterin uusi aalto*. Like: Helsinki.

Lehmann, Hans-Thies 2009, *Draaman jälkeinen teatteri*. Like: Helsinki.

Lehtonen, Mikko 2013, "Miten tutkia liikkuvaa maailmaa?" teoksessa Mikko Lehtonen (toim.) *Liikkuva maailma*, s. 7-29. Vastapaino: Tampere.

Malkki, Liisa 2012, *Kulttuuri, paikka ja muuttoliike*. Vastapaino: Tampere.

- Malzacher, Florian 2008, "Dramaturgies of care and insecurity. The Story of Rimini Protokoll" teoksessa Miriam Dreysse and Florian Malzacher (toim.) *Experts of the Everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*, s. 14-43. Alexander Verlag: Berliini.
- Malzacher, Florian 2012, "The Scripted Realities of Rimini Protokoll" teoksessa Carole Martin (toim.) *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, s. 80-87. Palgrave Macmillan.
- Martin, Carole 2012, "Bodies of Evidence" teoksessa Carole Martin (toim.) *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, s. 17-26. Palgrave Macmillan.
- Martin, Carole 2012, "Introduction: Dramaturgy of the Real". Teoksessa Carole Martin (toim.) *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, s. 1-14. Palgrave Macmillan.
- Martin, Carole 2011, "Living Simulations: The Use of Media in Documentary in the UK, Lebanon and Israel" teoksessa Alison Forsyth & Chris Megson (toim.) *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, s. 74-90. Palgrave Macmillan.
- Massey, Doreen 2008, "Globaali paikan tuntu" teoksessa Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen ja Jarno Valkonen (toim.) *Samanaikainen tila*, s. 17-31. Vastapaino: Tampere.
- Massey, Doreen 2008, "Kuinka globaalistuminen kuvitellaan: aika-tilan valtageometriat" teoksessa Mikko Lehtonen, Pekka Rantanen & Jarno Valkonen (toim.) *Samanaikainen tila*, s. 104-126. Vastapaino: Tampere.
- Massey, Doreen 2003, "Paikan käsitteellistäminen" teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*, s. 51-83. Vastapaino: Tampere.
- Massey, Doreen 2007, *World City*. Polity Press: Cambridge.
- Morley, David 2003, "Kuulumisia - Aika, tila ja identiteetti medioituneessa maailmassa". Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*, s. 155-186. Vastapaino: Tampere.
- Nagel, Erica 2007, "An aesthetic of neighborliness: Possibilities for integrating community-based practices into documentary theatre" *Theatre Topics*, 17 no. 2 (9/2007) 153-168.

Reinelt, Janelle 2011, "The Promise of Documentary" teoksessa Alison Forsyth & Chris Megson (toim.) *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, s. 6-23. Palgrave Macmillan.

Rose, Gillian 1995, "Place and identity: a sense of place" teoksessa Doreen Massey & Pat Jess (toim.) *A Place in the World? Places, Cultures and Globalization*, s. 87-132. Oxford University Press.

Schechner, Richard 2016, *Johdatus esitystutkimukseen*. Taideyliopiston teatterikorkeakoulu: Helsinki.

Smith, Liberty 2011, "Remembering the Past, 'Growing Ourselves a Future': Community-Based Documentary Theatre in the East Palo Alto Project" teoksessa Alison Forsyth & Chris Megson (toim.) *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, s. 107-121. Palgrave Macmillan.

## **Verkkolähteet**

www1

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/projects>

tarkistettu 22.5.2017

www2

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/100-cork>

tarkistettu 23.5.2017

www3

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/100-percent-melbourne>

tarkistettu 23.5.2017

www4

<https://www.youtube.com/watch?v=F411acOyIzw>

tarkistettu 27.5.2017

www5

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about>

tarkistettu 30.3.2017

www6

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/projects>

tarkistettu 30.3.2017

www7

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/international-the-new-documentary-theatre-of-germany-s-rimini-protokoll>

tarkistettu 24.5.2017

www8

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/city-as-stage>

tarkistettu 10.3.2017

www9

<https://www.theguardian.com/world/2016/jan/26/former-sex-slaves-reject-japan-south-koreas-comfort-women-accord>

tarkistettu 21.11.2016

www10

<http://www.bbc.com/news/world-europe-34810598>

tarkistettu 21.11.2016

www11

<https://www.theguardian.com/world/2014/nov/20/south-korea-sewol-ferry-operator-boss-jailed-10-years>

tarkistettu 26.4.2017

www12

<http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/remote-x>

tarkistettu 2.4.2017

www13

<https://www.theguardian.com/world/2015/aug/27/knut-the-polar-bear-died-of-autoimmune-illness-usually-found-in-humans>

tarkistettu 26.5.2017

www14

<https://www.theguardian.com/cities/2015/mar/05/how-berliners-refused-to-give-tempelhof-airport-over-to-developers>

tarkistettu 26.5.2017

www15

<http://www.migrationheritage.nsw.gov.au/belongings-home/about-belongings/australias-migration-history/>

tarkistettu 26.5.2017

www16

<http://www.bbc.com/news/world-asia-28189608>

tarkistettu 26.5.2017

www17

<http://www.unhcr.org/afr/figures-at-a-glance.html>

tarkistettu 27.5.2017

www18

<https://www.cnet.com/special-reports/vr101/>

tarkistettu 27.5.2017

## LIITE

### Kohtausluettelo 100 % *Berlin* (2008):

1. Esittelykohtaus
2. Moninaisuuskohtaus
3. Kellon ympäri
4. Hyppy & huuto
5. "Me" "Not me"
6. "Open mic"
7. Esinetarinat
8. Käsi pystyyn
9. Monivalintakysymykset
10. Guanyin

### Kohtausluettelo 100 % *Melbourne* (2012):

1. Esittelykohtaus
2. Moninaisuuskohtaus
3. Kellon ympäri
4. Hyppy & huuto
5. "Me" "Not me"
6. Jonotanssikohtaus
7. "Open mic"
8. Siirtolaistarina
9. Monivalintakysymykset
10. Näyteltävät toiminnot
11. Käsi pystyyn
12. Yleisökysymykset
13. Valon alle järjestäytyminen

### Kohtausluettelo 100 % *Cork* (2013):

1. Esittelykohtaus

2. Moninaisuuskohtaus
3. Kellon ympäri
4. Hyppy & huuto
5. "Me" "Not me"
6. Pimeä kohtaus
7. Jonotanssikohtaus
8. "Open mic"
9. Näyteltävät toiminnot
10. Käsi pystyyn
11. Yleisökysymykset
12. Monivalintakysymykset
13. Valon alle järjestäytyminen

Kohtausluettelo 100 % *Gwangju* (2014):

1. Esittelykohtaus
2. Moninaisuuskohtaus
3. Kellon ympäri
4. Hyppy & huuto
5. "Me" "Not me"
6. Pimeä kohtaus
7. Jonotanssikohtaus
8. "Open mic"
9. Näyteltävät toiminnot
10. Käsi pystyyn
11. Yleisökysymykset
12. Monivalintakysymykset
13. Valon alle järjestäytyminen